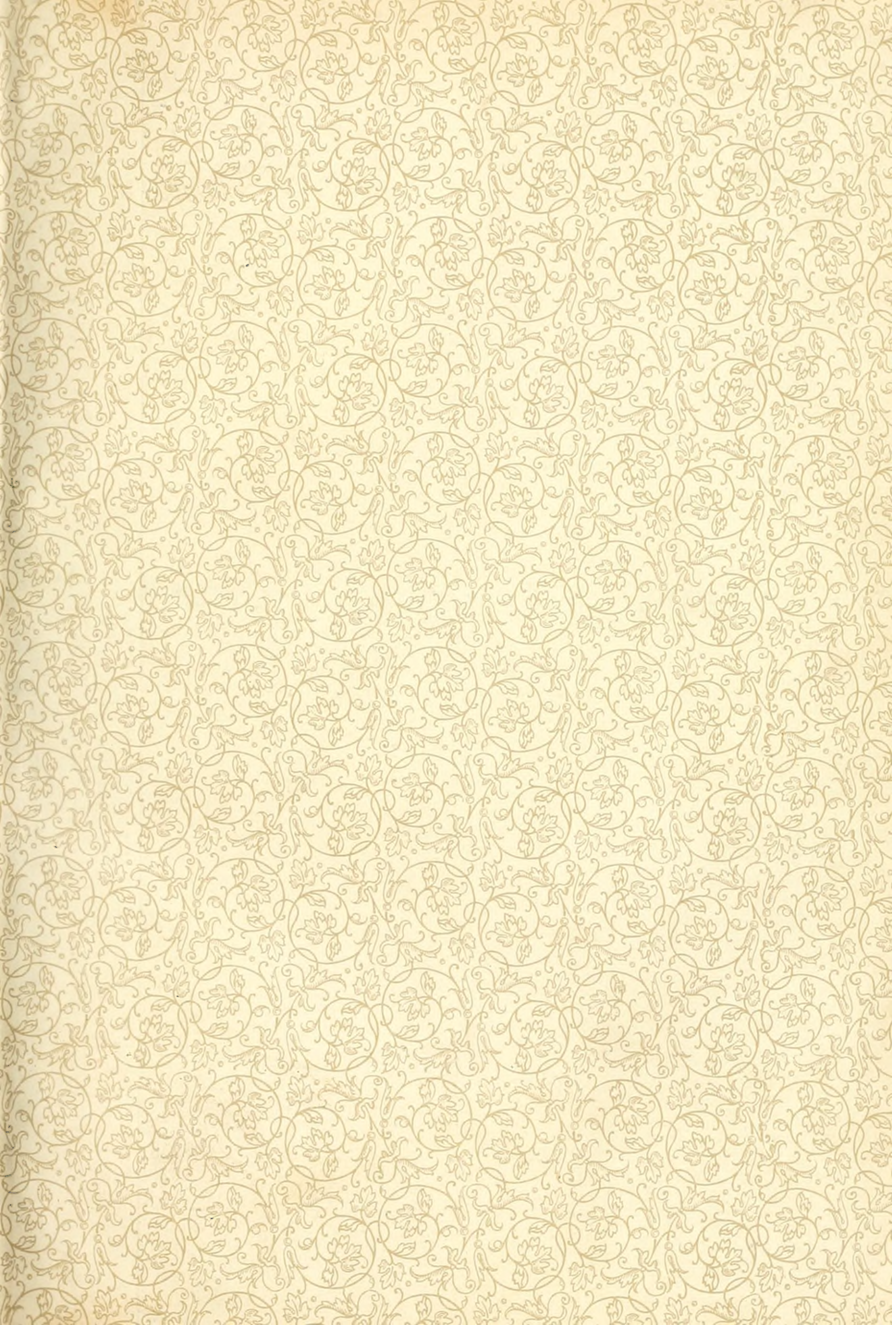
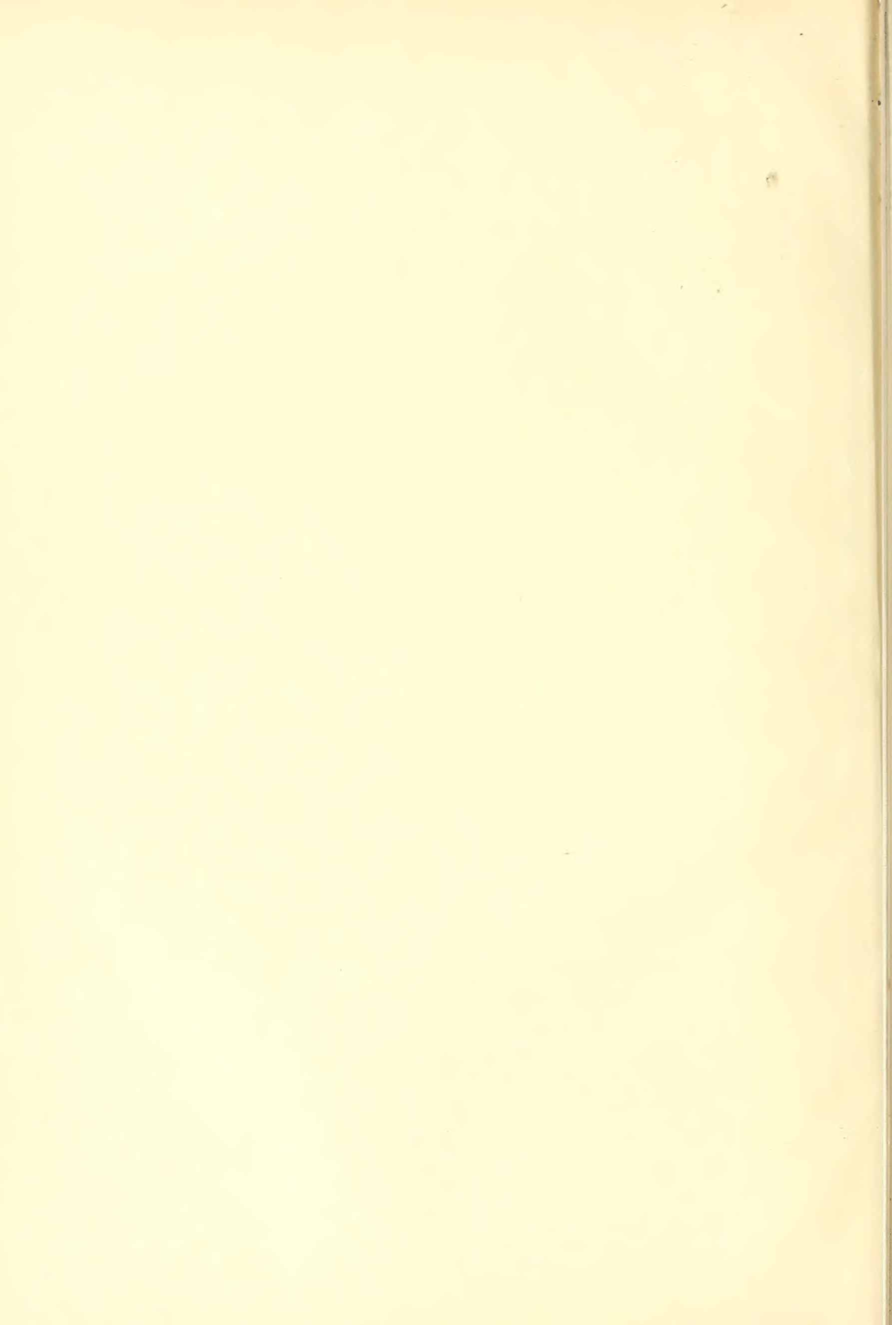
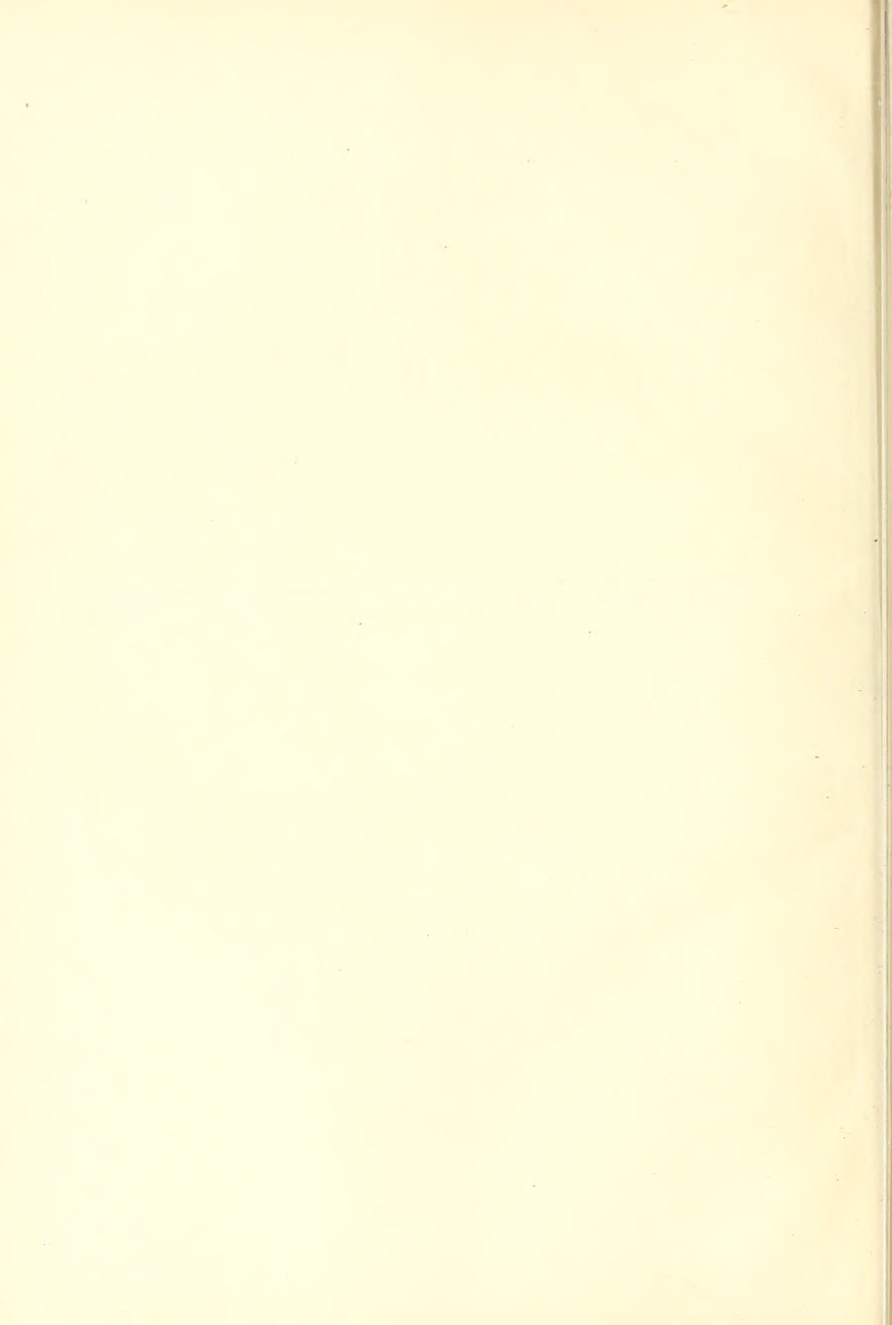

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







Geschichte der Italienischen Litteratur.



Geschichte

der

Italienischen Litteratur

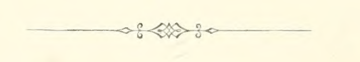
von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.

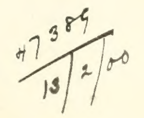
Von

Dr. Berthold Wiese

und Prof. Dr. Erasmo Pèrcopo.

Mit 158 Abbildungen im Text und 39 Tafeln in Farbendruck, Holzschnitt und Kupferätzung.





Leipzig und Wien.

Bibliographisches Institut.

1899.

Vorwort.

Das vorliegende Werk stellt sich die Aufgabe, die Entwickelung der italienischen Litteratur von ihren Anfängen bis in die Neuzeit in stetem Hinblick auf den nationalen Werdegang des italienischen Volkes in gemeinverständlicher Weise zur Darstellung zu bringen.

Unser Augenmerk mußte daher in erster Linie darauf gerichtet sein, nur die gesicherten Ergebnisse der Forschung darzubieten, die charakteristischen Erscheinungen hervorzuheben, unwichtige Einzelheiten auszuscheiden und wissenschaftliche Streitfragen höchstens anzudeuten.

Bei der Ausarbeitung des Buches, der ersten bis in die Gegenwart reichenden italienischen Litteraturgeschichte in Deutschland, sind die einschlägigen Quellenschriften und die wissenschaftlichen Untersuchungen bis in die neueste Zeit, soweit sie uns irgend zugänglich waren, gewissenhaft benutzt worden. Eine genaue Angabe der Quellen ist von dem Plane des Buches ausgeschlossen; der Fachmann kennt sie, und dem Laien, der sich weiter unterrichten will, bietet das Konversations-Lexikon das Wichtigste. Besonderen Dank schulden wir Adolf Gasparys „Geschichte der Italienischen Litteratur", die bis in das 16. Jahrhundert führt, und von der noch immer gilt, was einer von uns bei dem Erscheinen ihres ersten Bandes schrieb: „Jeder, der sich fortan mit der hier behandelten Periode der italienischen Litteratur beschäftigen will, wird Gasparys Arbeit zu seinem Ausgangspunkte zu machen haben." Von der Darstellung der „Litteraturgeschichte Italiens nach Jahrhunderten", die bei Vallardi in Mailand im Erscheinen begriffen ist, konnten nur die ersten Hefte von Rossis „Quattrocento", Concaris „Settecento", Mazzonis „Ottocento" flüchtig eingesehen und fast das ganze „Seicento" Bellonis benutzt werden.

Zum besseren Verständnis war es namentlich für die ältere Zeit unerläßlich, Übersetzungsproben und eingehendere Inhaltsangaben der besprochenen Werke hinzuzufügen, und zur weiteren Erläuterung, nicht bloß zum äußerlichen Schmuck, sollen

auch die beigegebenen Illustrationen, Tafeln wie Textbilder, dienen: sie veranschaulichen Sitten und Trachten der Zeit, sie belehren uns über die Einwirkung der Dichtkunst auf die bildenden Künste, sie lassen erkennen, in welcher Form die ältesten Dichtwerke in den Handschriften überliefert sind, sie machen uns mit den Orten, wo die großen Männer geweilt haben, bekannt und zeigen uns ihre Gesichts- und Schriftzüge, dem mit Worten dargestellten Bilde eine sinnfällige Ergänzung bietend.

Bei der schwierigen Aufgabe, für die Illustrationen Kopien und Photographien nach den Originalen zu beschaffen, hat uns ganz besonders Herr Professor Dr. Salomone Morpurgo, jetzt Direktor der Marciana in Venedig, in aufopfernder Weise unterstützt. Auch alle Bibliotheken, Archive, Gemäldegalerien u. s. w., an die wir uns wendeten, haben uns bereitwillig die Wiedergabe von Originalen gestattet; nur die Laurenziana blieb uns verschlossen. Wenn wir trotzdem einige Originale aus dieser Bibliothek bringen können, so verdanken wir das der Liebenswürdigkeit der Herren Dr. Hecker in Berlin und Professor Dr. Morpurgo.

Freudiger Dank gebührt auch der Verlagsanstalt, welche die Vorlagen zu den Illustrationen unter großen Opfern erwarb und nach ihnen die Bilder in mustergültiger Weise ausführen ließ. Die Redaktion hat sich um die Drucklegung ein vorzügliches Verdienst erworben; besonders wertvoll war ihre Mitarbeit bei der Stilisierung des zweiten Teiles.

Möge unser Werk dazu beitragen, die Beziehungen zwischen Italien und Deutschland, die in den letzten Jahrzehnten immer enger geworden sind, dadurch zu fördern, daß es den Deutschen das innere Wesen der ruhmreichen romanischen Nation näher bringt und sie zu eingehenderer Beschäftigung mit der italienischen Litteratur und dem italienischen Volke veranlaßt.

Halle und Neapel, Juli 1899.

Berthold Wiese. Erasmo Pèrcopo.

Inhalts-Verzeichnis.

I. Die Anfänge der italienischen Litteratur.

II. Die toskanische Periode.

III. Die Renaissance.

IV. Die klassische Periode.

V. Die Zeit des Verfalls (1580—1750).

VI. Die Zeit des Wiederauflebens (1750—1850).

VII. Die Gegenwart

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendruck-Tafeln.

Holzschnitt-Tafeln und Kupferätzungen.

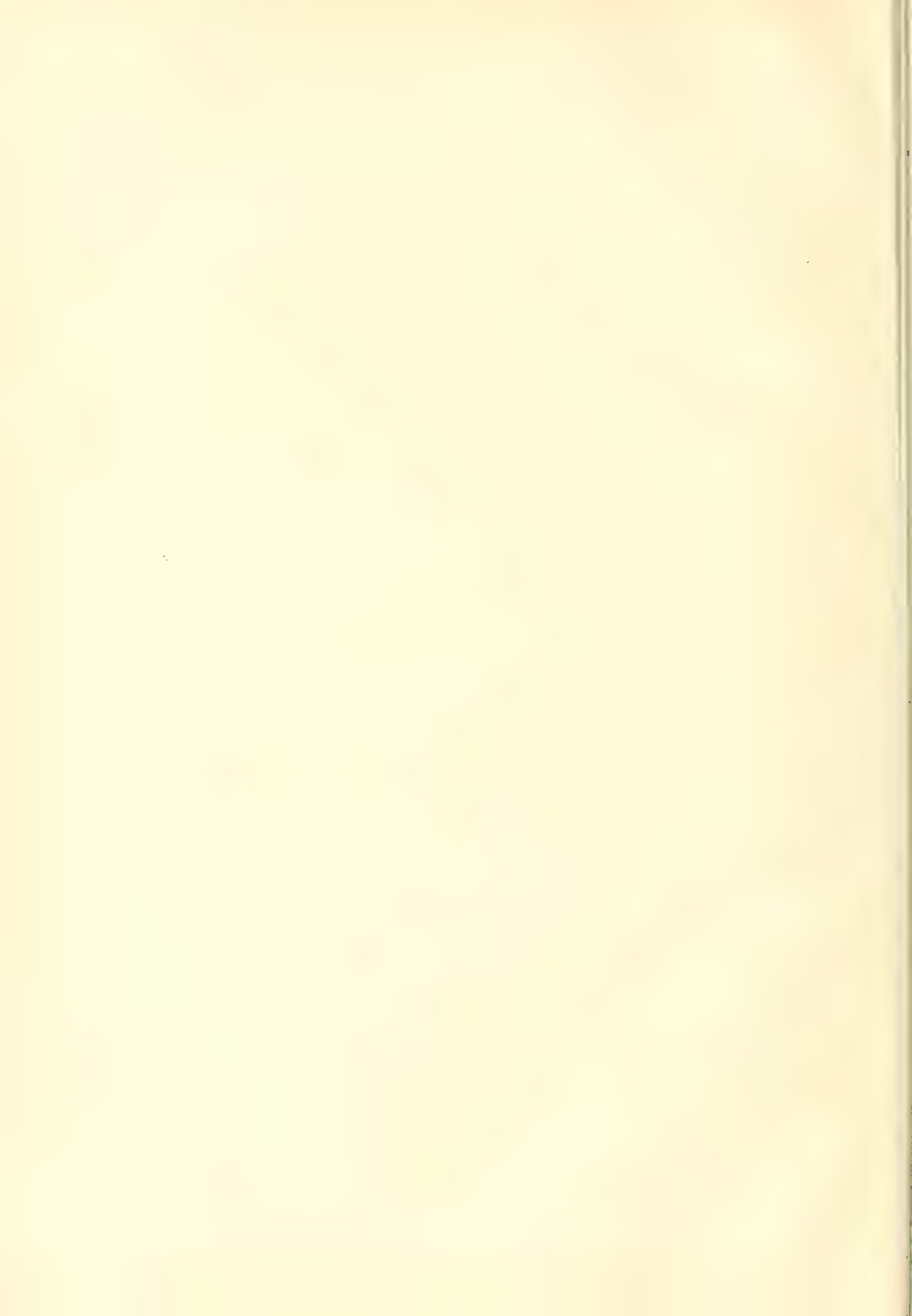
Abbildungen im Text.

Die ältere Zeit.

Vom 4. bis zum 15. Jahrhundert.

Von

Dr. Berthold Wiese.



I. Die Anfänge der italienischen Litteratur.

1. Italien und seine Litteratur bis zum ersten Auftreten des Italienischen als Schriftsprache.

Das mächtige, weltbeherrschende römische Reich, in eine Ost- und eine Westhälfte zersplittert, erlag im Abendlande dem Ansturm der von Norden her eindringenden Germanen. Auf seinen Trümmern entstanden neue Staaten, welche sich in schnellem Wechsel ablösten. Dem Odoaker mit seinen wilden Scharen folgte die fünfzigjährige Herrschaft der Ostgoten, welcher von dem oströmischen Kaiser ein Ende bereitet wurde. Schon aber brach ein noch wilderes Volk herein, die Langobarden. Während Odoaker und die ostgotischen Kaiser, im Banne der ewigen Stadt und ihres alten Ruhmesglanzes, römische Sitte, römisches Recht und römische Kultur mit Ehrfurcht betrachtet, geschont und gepflegt hatten, zertraten die Langobarden rücksichtslos die bestehenden Verhältnisse und führten mit eiserner Faust ihr althergebrachtes Feudalsystem durch, die römischen Bürger erbarmungslos zu Unfreien und Sklaven herabdrückend. Doch ganz allmählich gelang es der alten Bevölkerung, eine den Eroberern ebenbürtige Stellung wiederzugewinnen, mit ihnen zu einem Volke zu verschmelzen und ihnen ihre Kultur mitzuteilen. Kaum aber waren in jahrhundertlangem Ringen diese Zustände erreicht, kaum begann sich in den Langobardenfürsten kräftig das Bestreben nach der Errichtung einer einheitlichen Herrschaft über ganz Italien zu regen, als eine Macht, welche dem Lande noch so oft verhängnisvoll werden sollte, alle kühnen Hoffnungen zu vernichten wußte.

Dem Bischof von Rom war es geglückt, sich allmählich zum Oberhaupt über die gesamte römisch-katholische Christenheit emporzuheben, und er war zugleich weltlicher Herr eines Teiles von Italien. In diesem Besitze durch die Bestrebungen der Langobardenfürsten bedroht, rief er den Frankenkönig Karl ins Land, der die Gegner des Papstes unterwarf und der aufblühenden Kultur einen harten Schlag versetzte. Sein Lohn war die Krönung zum römischen Kaiser, womit man das römische Weltreich hergestellt zu haben wähnte, und die Herrschaft in Italien. Gelang es nun auch seiner mächtigen Persönlichkeit, solange er lebte, Ruhe und Ordnung in dem neueroberten Lande aufrecht zu erhalten, so brach nach seinem Tode unter seinen schwächlichen Nachfolgern eine trostlose Zeit voll Unruhe und Unordnung über Italien herein. Einheimische Fürsten, wie Berengar von Ivrea, stritten sich mit den Nachfolgern Karls und untereinander um den Besitz des Landes; das oberste Hirtenamt der katholischen Kirche, jeder Stütze beraubt, war ein Spielball in den Händen römischer Adelsparteien, ja vornehmer Buhlerinnen, welche Päpste nach

Gefallen einsetzten und absetzten und oft durch Mord beseitigten; die wilden Horden der Ungarn fielen von Norden her in das Land; die Araber, von Süden kommend, dehnten ihre Raubzüge bis nach Piemont hin aus. Ein mächtiger Fürst auf deutschem Thron vermochte erst diesen anarchischen Zuständen zu steuern: Otto dem Großen gelang es, Italien wieder als römischer Kaiser unter sein Zepter zu bringen und geordnete Verhältnisse herzustellen, welche unter seinen Nachfolgern andauerten, wenngleich sich die Zugehörigkeit Italiens zum Deutschen Reich allmählich immer mehr lockerte.

Verschiedene Gründe gaben den Anlaß, daß sich die Zustände vom Beginn des 11. Jahrhunderts an änderten. Den Städten glückte es, begünstigt durch die längere Abwesenheit der deutschen Kaiser, sich immer mehr Gerechtsame und Privilegien zu verschaffen und sich nach und nach zu fast unabhängigen Gemeinden herauszubilden. Die Seestädte Pisa, Genua und Venedig entwickelten sich besonders schnell und entfalteten einen blühenden Handel. Ihre Flotten kämpften erfolgreich gegen die Araber und machten Eroberungen in den von diesen besetzten Ländern, Afrika, Sardinien, den Balearen. Aber auch die Landstädte, namentlich in Oberitalien, blieben nicht hinter ihnen an Macht zurück. Das tiefgesunkene Ansehen des Papstes wurde durch die deutschen Kaiser, welchen das Recht der Bestätigung der Papstwahl eingeräumt wurde, wieder hergestellt. Neu gestärkt, gegen seine Feinde in Rom geschützt, strebte das Papsttum nun danach, nicht nur seine Unabhängigkeit vom Kaisertum wiederzugewinnen, sondern sogar die kaiserliche Gewalt der päpstlichen unterzuordnen. Dies führte zu den furchtbaren Kämpfen zwischen Heinrich IV. und Gregor VII. und endete, nicht ohne kräftige Unterstützung von seiten der Städte, mit dem Sieg des letzteren, der nunmehr von dem italienischen Volke als der Träger der Idee vom römischen Weltreich angesehen wurde. In Süditalien war endlich zu Anfang des 11. Jahrhunderts von eingewanderten Normannen eine kräftige Feudalmonarchie gegründet worden, welche ihre blühende Entwickelung nicht zum geringsten der Unterordnung unter den Papst verdankte und noch im Lauf desselben Jahrhunderts den Arabern Sizilien entriß. Als im 12. Jahrhundert Kaiser Rotbart die dem Deutschen Reiche in Italien verloren gegangene Macht wiederzuerlangen strebte, mußte er erkennen, wie sehr seine Feinde, die Städte und der Papst, erstarkt waren, und einen für sie vorteilhaften Frieden mit ihnen schließen. Nur die drohende Gefahr hatte aber die Städte zu einmütigem Handeln geführt. Als der Sieg und die Unabhängigkeit gewonnen waren, ging jede Gemeinde wieder ihren Sonderinteressen nach. Die eine suchte die Macht der anderen zu vernichten: so wurde Pisa von Genua geknechtet, und schließlich gelang es in den einzelnen Städten mächtigen Familien, die republikanische Verfassung zu beseitigen und die Alleinherrschaft an sich zu bringen. In Oberitalien finden wir diese „Tyrannen“ bereits im 13. Jahrhundert. Erst der Enkel des großen Barbarossa, Friedrich II., dessen Vater Heinrich VI. die Erbin des normannischen Thrones geheiratet hatte, wußte, auf Sizilien und Süditalien gestützt, wieder entscheidenden Einfluß in Italien zu gewinnen. Sein Plan, die Herrschaft des ganzen Landes unter sein Zepter zu bringen, scheiterte aber auch diesmal an dem vereinten Widerstand des Papsttums und der Städte.

Welches war nun der Zustand der Geistesbildung in Italien in den kurz skizzierten Zeiten, welches insonderheit war die Entwickelung der Litteratur in ihnen? Der Verfall der lateinischen Litteratur war mit dem Verfall des römischen Kaisertums Hand in Hand gegangen. Inhaltlich lehnte sie sich an die Schriftsteller der klassischen Zeit an, die Form war schwülstig und der Ausdruck gesucht geworden. Mit dem Christentum, welches sich allmählich auch in den gebildeten Schichten der römischen Bevölkerung ausbreitete, wurde ihr ein neuer Stoff zugeführt. Die

ersten christlichen Schriftsteller bedienten sich, obgleich sie Gegner des Heidentums waren, in richtiger Einsicht der heidnischen Bildung, um die neue Lehre eindringlicher zu verteidigen und ihr schneller zum Siege zu verhelfen. Es entstand so in Italien und in den lateinisch sprechenden Teilen des alten Römerreiches eine christlich lateinische Litteratur, welche auch am Hofe der Ostgoten sorgfältig gepflegt wurde. Freilich dürfen wir in ihr nicht den feinen Sinn für die klassische Schönheit suchen. Verstöße gegen Metrik und Syntax, Vermischung der Sprache mit Provinzialismen und barbarischen Ausdrücken sind nicht selten. Merkwürdig berührt es uns ferner, christliche Gedanken durch rein heidnische Formen wiedergegeben zu finden, wie es so oft in den Kirchenliedern vorkommt.

Der Einbruch der heidnischen Langobarden, die als rücksichtslose Sieger auftraten und sämtliche politischen Verhältnisse umstürzten, bereitete auch dieser jungen Litteratur ein Ende. Es kamen die Zeiten, wo die römische Bildung, dornröschengleich, in einen jahrhundertelangen Schlaf versank; nur hier und da mahnen uns schwache Regungen, daß sie nicht ganz gestorben ist. Was die Barbaren nicht von ihr vernichteten, bemühte sich die Kirche zu unterdrucken. Sie hatte jetzt das römische Heidentum völlig überwunden, bedurfte keiner geistigen Waffen mehr, um es zu bekämpfen, und begann etwa um dieselbe Zeit einen Feldzug gegen die heidnische Bildung. Es wird verboten, heidnische Schriftsteller ihres Inhaltes wegen zu lesen, weil dies die Seelen der Christen vergiftet. Nur zu grammatischen Studien dürfen sie benutzt werden, da die Kenntnis des Latein zum Verständnis der christlichen Schriften notwendig ist. Papst Gregor der Große eröffnet den unabsehbaren Reigen dieser Verächter des Altertums. Trotzdem gelang es nicht, selbst in den Laienkreisen das Studium ganz zu unterdrücken. Grammatikerschulen bestanden fort, und als die Langobarden Christen geworden waren, fanden die Wissenschaften nicht nur an den Höfen in Ober- und Unteritalien freundliche Aufnahme, sondern auch das Volk hatte Sitten und Sprache der Römer angenommen, und die Kinder erhielten selbst in Flecken und Dörfern Schulunterricht. Karl der Große förderte zwar die wissenschaftlichen Bestrebungen, den Unterricht in der Grammatik und den freien Künsten, aber er hatte dabei nur das Heranziehen eines tüchtigen geistlichen Standes im Auge. Nur der theologischen Wissenschaft sollte die Ausbildung des Geistes zu gute kommen. In der nächsten Zeit, wo innere Kämpfe unter Karls Nachfolgern Italien über hundert Jahre zerrissen, wo Sarazenen und Ungarn, Pest und Hungersnot das Land bedrängten, sank die Bildung von Stufe zu Stufe, gewann der krasseste Aberglaube und die asketische Weltanschauung, welche sich von dem thätigen Leben und den irdischen Genüssen abkehrt, fast ganz die Herrschaft. Die politischen Verhältnisse wurden erst mit Ottos I. Besitzergreifung von Italien besser (962).

Doch auch diese tiefe politische und geistige Nacht erhellen noch einzelne schwache Strahlen geistigen Lebens. Schulen, nicht nur von Geistlichen, sondern selbst von Laien geleitet, in denen die Grammatik und die übrigen freien Künste getrieben wurden, bestanden fort. Wir hören sogar die Klage, daß in Italien die Theologie uber das Studium der alten Dichter vernachlässigt werde, und haben einige Reste gelehrter und volkstümlicher Dichtung aus dieser Zeit. Zu ersteren gehört ein Loblied auf den Kaiser Berengar in quantitierenden Distichen, von einem Lombarden zu Berengars Lebzeiten geschrieben, das von dessen Siegen und seiner Erhebung auf den Thron handelt und fleißig Verse aus Virgil, Juvenal und Statius benutzt. Das ganze Gedicht ist mit einem Kommentar zu Schulzwecken versehen, worin vielfach heidnische Schriftsteller angeführt werden. Volkstümlich in accentuierenden Versen geschrieben ist ein Loblied auf Verona aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts, das Lied auf die Gefangennahme

Ludwigs II. durch Adalgisus von Benevent (871), welches das Ereignis beklagt und den Verrat der Beneventiner brandmarkt, und ein Gedicht von einem etwas gebildeteren Verfasser, das die Verteidiger der Stadt Modena bei der Belagerung durch die Ungarn (924) zur Wachsamkeit auffordert und den Schutz Christi auf sie herabfleht. Eine Chronik des Klosters Novalese am Mont Cenis, welche die Jahre 928—1048 umfaßt, trägt gleichfalls in ihrem Gemisch von historischen Nachrichten und sagenhaften Erzählungen, vorgetragen in barbarischem Latein, einen rein volkstümlichen Charakter.

Neues Leben begann in den Geistern zu erwachen, als das gewaltige Schauspiel des Kampfes zwischen Kaisertum und Papsttum sich entwickelte, als die Gemeinden zur Selbständigkeit emporstrebten, als durch die Kreuzzüge dem Blick und dem Unternehmungsgeist weite Horizonte geboten wurden, als die Seestädte die Araber bekriegten und ihre Handelsfahrten nach Sardinien, Afrika und den Balearen richteten, als die Normannen Sizilien eroberten und die Araber, was sie sich von der griechischen Bildung angeeignet hatten, ihren Besiegern vermittelten. Es bethätigt sich auf allen Gebieten und steht zwar immer noch unter der Herrschaft des Christentums, trägt aber nicht mehr die asketischen und mystischen Auswüchse der vorangegangenen Jahrhunderte. Überall versucht man die zerrissenen Faden der alten Kultur wieder anzuknüpfen, was um so leichter war, als in Italien die Bildung in den trüben Zeiten nicht ausschließlich bei dem Klerus eine Zuflucht gefunden hatte. Hatten zwar die Klöster, wie namentlich Montecassino, zunächst die führende Rolle in dem neuen Aufblühen der Studien, so sehen wir doch bald überall daneben auch die Laienschulen wieder emporwachsen. Zu derselben Zeit, wo in Montecassino die Mönche Alphanus und Gaiferius ihre religiösen Gedichte verfaßten, Amatus seine Geschichte der normannischen Eroberung schrieb, Constantinus Afer medizinische Werke aus dem Arabischen und Griechischen übersetzte, Pandolphus von Astronomie handelte und Bruder Albericus seine Vorschriften über den Briefstiel zusammenstellte, lehrten in Oberitalien Drogo, Anselm und andere Rhetorik, entwickelte sich die Universität Bologna zum Hauptsitz des römischen Rechtes und Salerno zum Mittelpunkt der medizinischen Studien.

Die Ereignisse der Zeit und die Umwälzungen auf sozialem Gebiete lassen die bis dahin dürftige Chronikenlitteratur reich erblühen. Den Klosterchroniken Gregors von Catina, Leos von Marsico und anderer treten die Städtechroniken und Chroniken über einzelne wichtige geschichtliche Ereignisse zur Seite. Bald gibt es kaum eine Stadt oder eine Herrschaft in Italien, die nicht eine Ehre darein setzte, ihren Chronisten zu besitzen. Arnulf von Mailand will über die Thaten Mailänder Bischöfe schreiben (925—1067), aber unter seinen Händen erweitert sich die Darstellung zur Geschichte seiner Vaterstadt, und ihm folgt der leidenschaftliche Landulf mit seiner mailändischen Geschichte (bis 1085), welche wieder von seinem Neffen, dem jüngeren Landulf (gestorben nach 1137), fortgesetzt wird. Gaufred von Malaterra (um 1099) beschreibt die Eroberung Siziliens durch die Normannen, Sire Raoul schildert Barbarossas Unternehmungen gegen Mailand in bewundernswert objektiver Weise, während Otto Morena aus Lodi, von glühendem Haß gegen Mailand beseelt und leidenschaftlicher Parteigänger des Kaisers, über dessen Feldzüge in Oberitalien zum Teil als Augenzeuge berichtet (1153—61) u. s. f.

Ein gewaltiges Stück Städtegeschichte ist in den „Annales Januae" (Annalen von Genua) niedergelegt und erhalten. Sie wurden von dem genuesischen Staatsmanne Cafaro (gest. 1163) begonnen und für die Jahre 1069—1163 durchgeführt. Auf Beschluß der Konsuln dem öffentlichen Archive einverleibt, „damit jedermann in Zukunft die Siege des genuesischen Volkes kennen lernen könne", wurden sie dann regelmäßig von verschiedenen damit beauftragten Beamten bis

in das Jahr 1294 fortgesetzt. Die Nebenbuhlerin Genuas, das mächtige Pisa, hatte gleichzeitig in Bernardo Marengo (um 1145) ihren Chronisten gefunden, und Hugo Falcandi (gest. 1197), ein Normanne, zeichnete die Thaten Wilhelms I. und II. in Apulien und Sizilien auf. An noch größere Aufgaben wagten sich die bereits dem 13. Jahrhundert angehörigen Nicolaus von Jamsilla, welcher die Geschichte Friedrichs II. und seiner Nachfolger von 1210—58 aufschrieb, und Saba Malaspina, der die Geschichte von Friedrichs II. Untergang bis zum Jahre 1285, also drei Jahre nach dem Tode Karls von Anjou (1282), in dramatisch belebter Form darstellte. Besonders interessant und wichtig ist aber die **Chronik des Fra Salimbene** aus Parma, welche er für seine Nichte Agnes, eine Nonne, schrieb. Er selbst stammte aus der vornehmen und reichen Familie der Adami und war bereits ganz jung in den Franziskanerorden getreten. Vergebens hatten seine Eltern alles aufgeboten, ihn wieder zum Verlassen des Klosters zu bestimmen, weil er der letzte Sproß des Geschlechtes war. Er wies dies Ansinnen als eine Versuchung des Bösen von sich. Als Bettelmönch wanderte er viel und lernte Frankreich und fast ganz Italien kennen. Vielfach nahm er an politischen Ereignissen teil und machte die Bekanntschaft bedeutender Persönlichkeiten.

Seine Chronik, die er in den letzten Lebensjahren niederschrieb, umfaßt in dem erhaltenen Teile (der Anfang ging verloren) die Zeit von 1168—1287. In der ersten Hälfte stützte sich Salimbene auf ältere Quellen, dann aber schildert er aus eigner Anschauung und gibt in behaglicher Breite und stets in stark persönlicher Färbung eine erstaunliche Fülle von Nachrichten auf den verschiedensten Gebieten. Er behandelt die kriegerischen Ereignisse und politischen Verhältnisse seiner Vaterstadt und Italiens, schildert uns geistliche und weltliche Würdenträger mit Einflechtung mancher treffenden Anekdote, verfolgt die religiösen Bewegungen seiner Zeit, die Mönchsgezänke und Streitigkeiten zwischen Geistlichen und Laien, stellt die Verderbtheit der Weltgeistlichkeit und der päpstlichen Legaten dar, beklagt sich über die Habgier der Päpste und den einreißenden Nepotismus, kennzeichnet die Bewohner einzelner Gegenden Italiens und gibt Aufschlüsse über Sitten und Gebräuche, Freigeisterei und tausenderlei andere Dinge. Sein Lateinisch läßt überall die neu entstandene Vulgärsprache durchschimmern, und zahlreich sind im Lauf der Darstellung die Anführungen von lateinischen, französischen und italienischen Versen und Sprichwörtern. **Diese Umstände tragen nicht wenig dazu bei, dem Werke Salimbenes den Hauch unmittelbaren,** frischen Lebens mitzuteilen.

Den Chroniken an die Seite tritt die **historische Dichtung** in üppiger Entfaltung. Meist haben die Verfasser die ausgesprochene Absicht, den Stoff in möglichst klassischer Form darzustellen. Hier wie dort werden Fürsten, Gemeinden und Kriegsthaten verherrlicht. Im Auftrag des 1085 gestorbenen Grafen Roger II. behandelt Guilelmus Appulus, vielleicht ein Franzose, in eleganten, Virgil nachgebildeten Hexametern die Geschichte der normannischen Eroberung von 1009—1085. Er war selbst zum großen Teil Augenzeuge der geschilderten Kämpfe gewesen. In höchst ungeschickten Hexametern ist trotz des deutlich merkbaren Strebens nach klassischer Feinheit die Lebensbeschreibung der Markgräfin Mathilde von Tuscien abgefaßt, die der Mönch Donizo von Canossa noch vor ihrem Tode vollendete. Ein Unbekannter aus Como schildert ebenso ungeschickt, doch mit warmer Vaterlandsliebe, die Unterwerfung seiner Heimat durch Mailand in den Jahren 1118—27, und der Grammatiker Moyses von Bergamo besingt in steifen, gereimten Hexametern den fabelhaften Ursprung und die Geschichte seines Geburtsortes. In mehr volkstümlichem Tone, der auch äußerlich durch accentuierendes Versmaß gekennzeichnet ist, preist ein unbekannter Pisaner den Sieg seiner Landsleute und der Genuesen über die Sarazenen in Afrika (1088). Klassisches und Christliches ist bunt miteinander vermengt. Dagegen nimmt sich der Diakonus Lorenz von Pisa in seinem sieben Bücher umfassenden Gedichte auf die Eroberung der Balearen durch die Pisaner,

welcher er selbst in Begleitung des Erzbischofs Petrus II. beigewohnt hat, wieder Virgil zum Vorbild und schreibt in Hexametern. In klassischen Kenntnissen, mit denen er, wo es möglich ist, prunkt, ist er dem Ungenannten weit überlegen. Friedrich Barbarossas Thaten in Italien von 1154 bis zum Jahre 1160 stellt ein kaiserlich gesinnter unbekannter Bergamaske dar. Als Augenzeuge vieler Ereignisse geht er reichlich auf Einzelheiten ein, von denen die Nachrichten über des Arnaldo da Brescia Auftreten und seine Verbrennung besonders anziehend sind. Als Versmaß benutzt er zu dreizeiligen Strophen abgeteilte Hexameter, deren zwei letzte immer reimen. Klassische Reminiszenzen sind in der ziemlich eintönigen Darstellung häufig. Peter von Eboli behandelte nicht viel später in etwas schwülstigen, mit klassischer Gelehrsamkeit überladenen Distichen Heinrichs VI. Zug gegen Tankred (1189—95). Die unmittelbare Äußerung der Volksseele liegt uns wieder in den Siegesliedern der Bewohner Parmas auf Friedrichs II. Niederlage im Jahre 1247 vor. Es sind drei Gedichte in vierzeiligen, einreimigen Strophen von rhythmischen Versen, welche dem Siegesjubel und dem Haß gegen den Kaiser Ausdruck verleihen. Wie eine ghibellinische Antwort darauf klingt der in gleichem Metrum geschriebene, Friedrichs Kanzler Pietro delle Vigne beigelegte Rhythmus, der alles Italien heimsuchende Unheil den ewigen Zänkereien der Orden und der Geistlichkeit, ihrer Habgier, Herrschsucht, Ungerechtigkeit und Bestechlichkeit zuschreibt.

Sind die Italiener also auf historischem Gebiete eifrig thätig, so nehmen sie dagegen an der Bildung und Ausgestaltung der Heldensagen des Mittelalters kaum Anteil. Sie verschmolzen nicht mit den immer wieder nachdringenden Barbarenscharen zu einem neuen, jungen, kindlich naiven Volke. Sie blieben im dunkelsten Mittelalter Römer und Träger einer Jahrhunderte alten Kultur. Den Sagenstoff entlehnten sie später in ihrer Vulgärlitteratur ihren sprachverwandten Nachbarn. Einen Teil der klassischen Sagen finden wir aber in den Städte- und Familienchroniken wieder. Die Alexandersage wurde zwar bereits am Ende des 10. Jahrhunderts von einem neapolitaner Priester Leo in barbarischem Latein bearbeitet, fand aber in Italien selbst keine weitere Ausgestaltung.

Nicht viel mehr haben sich die Italiener an der Schöpfung von Heiligenlegenden beteiligt. Wohl aber hat der genueser Erzbischof Jacobus de Voragine (1230—98) in seiner „Goldenen Legende“ (Legenda aurea) eine große Anzahl von ihnen gesammelt und damit den Grund zu späteren Bearbeitungen in der Vulgärsprache gelegt.

Die geistige Bewegung, welche im 11. Jahrhundert begann, kam auch den bisher in Italien vernachlässigten theologischen und philosophischen Studien zu gute und entwickelte sie zu hoher Blüte. Freilich überwiegt in den Schriften der polemische Charakter den spekulativen. Der bedeutendste Theolog des 11. Jahrhunderts ist der heilige Petrus Damianus (1006—1072), die rechte Hand Gregors VII. in seinem Kampfe gegen das Kaisertum, welcher, von streng asketischen Ansichten beherrscht, eine Herstellung des Glaubens in seiner ursprünglichen Reinheit und eine moralische Wiedergeburt der Kirche anstrebte. Insofern als er die klassischen Studien nur als Mittel für die theologischen gelten lassen will, tritt er mit der herrschenden Strömung der Geister in Widerspruch. Bald übernahm Frankreich die Führerrolle in dem Studium der Philosophie und Theologie, und die bedeutendsten italienischen Theologen, wie Lanfranc, Anselm, Gerhard von Cremona, Petrus Lombardus und andere, wirkten an fremden Schulen und Universitäten. Erst im 13. Jahrhundert weist Italien zwei der größten Theologen auf, den heiligen Bonaventura und den heiligen Thomas von Aquino.

Die Neubelebung der theologischen und philosophischen, besonders aber der juristischen Studien verlangte wieder eine eingehendere Beschäftigung mit der lateinischen Grammatik und

Rhetorik, um die lateinische Sprache gewandt sprechen und schreiben zu lernen. Vor allem wurde dem praktischen Bedürfnisse nach Mustersammlungen von Briefen, Urkunden, Verträgen und dergleichen Rechnung getragen. Die Schriften des Montekassiner Mönches Albericus (vgl. S. 6) fanden bald eine ganze Schar von Nachahmern, von denen nur die beiden bekanntesten genannt sein mögen. Guido Fava, Kaplan in Bologna (gegen 1229), stellte verschiedene Mustersammlungen von ausgeführten Briefen und Anleitungen zu ihrer Abfassung zusammen, welche die mannigfaltigsten Verhältnisse berücksichtigen. Boncompagno da Signa, der bis etwa 1235 an der Universität Bologna Grammatik lehrte, dann nach Rom ging und

Der Anfang des „Rhythmus von Montecassino“ (13. Jahrhundert). Nach der Handschrift, im Kloster Montecassino. Vgl. Text, S. 12.

Übertragung des obenstehenden Textes.

Eo, sinjuri, s'eo fabello, lo bostru audire compello.	Ich, Herren, wenn ich spreche, fordre euer Hören.
de questa bita interpello e dell' altra bene spello.	Über das diesseitige Leben fordre ich Rechenschaft, und von dem jenseitigen verkünde ich Gutes.
poi k'enn altu m'encastello, ad' altri bia renubello, Et mebe cendo flagello. Et arde la candela sebe libera	Denn ich wohne hoch oben, anderen erneuere ich den Weg, und dabei geißle ich mich. Und es verbrennt die Kerze sich frei
et altri mustra bia dellibera. Et eo, se nce abbengo culpa	und zeigt anderen freien Weg. Und ich, wenn ich auch durch
jactio, por ube luminaria factio. tutta bia mende ab	Schuld daliege (?), mache für euch Licht. Jedenfalls er- [?]
bibatio e ddicende quello ke sactio: c'alla scriptura	finde ich mich damit und sage euch davon, was ich weiß: denn der Schrift
bene platio. Aio nova dicta per fegura, ke da materia	gefalle ich wohl (?). Ich habe Neues im Bilde gesagt, das durch den Stoff
no sse transfegura e ccoll' altra bene s'affegura. La [...]	sich nicht verändert und zu dem anderen gut stimmt. De [...]

ganz verarmt in einem florentiner Hospital starb, schrieb gleichfalls eine ganze Reihe Anleitungen zum Abfassen von Schriftstücken aller Art. Sein größtes und bekanntestes Werk ist der nach ihm selbst so genannte „Boncompagnus“, in welchem er in seine lebendig geschriebenen Musterstücke manche interessante Nachricht und manche lustige Anekdote einstreute.

Mit dem neu erwachenden wissenschaftlichen Interesse wuchs auch das Bedürfnis nach Büchern, welche das Gesamtwissen der Zeit sammelten und zur Darstellung brachten. Dergleichen Encyklopädien wurden vom 12. Jahrhundert an in großer Anzahl verfaßt, und aus ihnen erkennen wir erst recht, auf wie tiefer Stufe die Kenntnisse der damaligen Zeit standen, wie jede Beobachtungsgabe verloren gegangen war, wie sehr der Aberglaube auf allen Gebieten herrschte und dem Durchdringen zur Wahrheit den Weg vertrat. Aus Italien kennen wir keine derartigen Werke. Die beliebtesten unter ihnen fanden dort aber weite Verbreitung, vor allem das gewaltig umfangreiche „Speculum majus“ (Der größere Spiegel) des Vincenz von Beauvais, das nicht weniger als 82 Bücher und 9905 Kapitel umfaßt (Mitte des 13. Jahrhunderts).

Sehr beliebt waren in der mittellateinischen Litteratur auch moralische und didaktische Schriften, welche in Italien ebenso wie im übrigen Europa eifrig gelesen und studiert wurden. Mit dem Christentume war die symbolische Ausdrucksweise in die abendländische Litteratur gedrungen, hatte dort bald mächtigen Einfluß erlangt und sich immer weiter entwickelt. Alle Erscheinungen in der Natur und dem Menschenleben wurden auf die überirdische Welt bezogen, waren Zeichen, welche, richtig gedeutet, der Erde entrücken und auf Gott und sein Walten hinführen mußten. So entstanden die „Physiologus“ betitelten Bücher, in denen eine Beschreibung von wirklichen und fabelhaften Tieren, von Pflanzen und Steinen gegeben wird, gefolgt von einer symbolischen Deutung auf Christus, die Kirche, den Teufel oder den Menschen. Die Deutung auf letzteren und seine Tugenden und Laster überwog allmählich, so daß die dogmatische Tendenz einer religiös-moralischen wich. In solcher Weise behandelte z. B. der heilige Damian die Naturgeschichte der Tiere in einer den Mönchen von Montecassino zugeeigneten Schrift über das Gute des geistlichen Standes. Bald wurde die ganze Litteratur in den Dienst lehrhafter, moralischer und religiöser Zwecke gestellt. Man fand in den alten heidnischen Schriftstellern überall Hinweise auf die Ankunft Christi und die christlichen Lehren. Der wirkliche Inhalt der Schriften war nicht der wörtliche Sinn, wie er sich darbot, sondern unter dieser Hülle steckte eine verborgenere Wahrheit, die mit dem Aufwand größten Scharfsinnes oft in der gezwungensten Weise herausgeklärt wurde. So galt Virgil dem ganzen Mittelalter als Verkünder der Geburt Christi. Die Fabeln des Äsop und Phädrus wurden moralisch gedeutet. Selbst Bücher wie Ovids „Ars amandi“ und Grammatiken wurden so behandelt. Moralisierende Werke entstanden in Menge. Zwei von ihnen gefielen dem Mittelalter am meisten und fanden die weiteste Verbreitung: des etwa 1062 geborenen Petrus Alphonsus von Aragonien „Disciplina Clericalis“ (Geistliche Unterweisung), worin ein Vater dem Sohne meist an kleine Erzählungen und Anekdoten angeschlossene Lehren erteilt, und die wohl in England entstandenen „Gesta Romanorum“ (Thaten der Römer), eine gewaltige, im Laufe der Zeit immer vermehrte Sammlung von Novellen, die sich durchaus nicht nur mit den Römern beschäftigen, und deren jede mit einer ausführlichen Moralisation versehen ist.

Von den in Italien entstandenen Werken sind als bemerkenswert nur zwei moralisierende Gedichte zu nennen, von denen besonders das erstere sehr beliebt war. Um die Wende des 12. Jahrhunderts schrieb Heinrich von Settimello eine allegorisierende Elegie über den Wechsel des Glückes und den Trost der Philosophie in Distichen. Nachdem sich der in Armut und Not geratene Dichter mit Frau Fortuna über ihre Wandelbarkeit in leidenschaftlicher Weise gestritten hat, erscheint ihm die Philosophie, von den sieben Künsten begleitet, besänftigt ihn und gibt ihm gute Lehren, wie er sich in sein Schicksal zu fügen habe. Es ist eine Nachahmung von des Boethius „Trost der Philosophie“, welche durch Seitenblicke auf des Verfassers Zeitgeschichte und

eigne Erlebnisse höheres Interesse gewinnt. Eines Unbekannten „Liber Faceti“ (Anstandsbuch) betiteltes Werk in Distichen, vielleicht aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts, gibt Belehrung über die Lebensformen für alle Stände und eine Kunst des Lebens.

Die religiöse Lyrik fand auch wieder die eifrigste Pflege, und hier treffen wir manchmal selbst in den Hymnen, welche die antike Form nachahmen, wahres Empfinden. Der heilige Damian schrieb außer Kirchenliedern in klassischen Versmaßen auch solche in der rhythmischen, volkstümlichen Form, die zu Herzen sprechen, und um diese Zeit entstand aus der Mitte des Volkes eine Anzahl der schönsten, innigsten geistlichen Lieder, wie das „Stabat Mater“ und „Dies irae“. An der Entwickelung des kirchlichen Dramas aus der Liturgie, die vom 10. Jahrhundert an vor sich ging, hat Italien anscheinend keinen Anteil genommen, und hier fehlt auch die höchst weltliches Gepräge tragende Lyrik der Vaganten, der fahrenden Schüler, welche im Gegensatz zu dem Weltflucht predigenden Asketismus den frohen Lebensgenuß in Trinkliedern, Liebesliedern und dergleichen verkündet, die Geistlichen wacker mitnimmt und nicht selten kirchliche Gebräuche und Einrichtungen, Kirchengebete und Hymnen in cynischer Weise parodiert. Wenigstens stammen die sicher bezeugten ähnlichen Lieder von Italienern alle erst aus der Zeit, wo eine Vulgärlitteratur bereits entstanden war.

Verschiedenartige Gründe veranlaßten es, daß die Volkssprache in Italien nicht so früh hervortrat wie in den Nachbarländern, obwohl sie längst vorhanden war. Hier, in ihrem Vaterlande, hatte die römische Sprache viel festere Wurzeln geschlagen als in Frankreich und Spanien und wich langsamer, und die Bildung war weit allgemeiner auch unter den Laien verbreitet. Selbst nach den wiederholten Einfällen der Barbaren zerrissen nicht alle Fäden, welche den einen Teil der Bevölkerung mit der alten Welt verbanden. Geistliche Schulen und Laienschulen, in denen Latein gelehrt wurde, bestanden immer fort. Das Latein war die Sprache der Kirche und der Gerichte. Vor allem aber hatten die Italiener nie aufgehört, sich als direkte Nachkommen der ruhmreichen, weltbeherrschenden Römer zu fühlen, deren Thaten als die ihrer Vorfahren, auf die sie stolz zu sein ein Recht hatten, deren Sprache als die eigne Litteratursprache zu betrachten. Mit der neuen Bewegung der Geister vom 11. Jahrhundert an wurde dies Gefühl mächtig bestärkt. Die Städte schrieben ihre Gründung trojanischen und römischen Helden zu und nannten ihre Obrigkeiten Konsuln; die Adelsfamilien stellten Stammbäume auf, welche auf Rom und Troja zurückführten. Rom, das war aller Bestreben, sollte wieder der Mittelpunkt einer allbeherrschenden Macht werden.

Daß die mittelalterlich-lateinische Litteratur aber auch in Italien nicht im wahren Sinne volkstümlich sein konnte, ist klar. War hier auch die Bildung allgemeiner als in Frankreich und anderen Ländern, wo die lateinische Litteratur im Lauf des 13. Jahrhunderts völlig abstarb, so redeten doch auch hier die breiteren Schichten des Volkes eine in viele Dialekte zerfallende abweichende Sprache, welche sich seit dem Untergang der klassischen Litteratursprache in beschleunigter Weise aus der gesprochenen lateinischen Sprache entwickelt hatte, und verstanden das klassische Latein nicht mehr, welches selbst den Gebildeten abhanden gekommen war. Sollte ihr Fühlen und Denken in Worten zum Ausdruck kommen, so konnte nur die Volkssprache sie leihen.

Einzelne schüchterne Spuren von ihrem Vorhandensein lassen sich bis in das 1. Jahrhundert zurückverfolgen, und wenn auch die lateinische Sprache, namentlich durch den Einfluß der christlichen Kirche, welche sie als Mittel zu ihrer allgemeinen Verbreitung wohl auszunutzen verstand und alle Verhältnisse beherrschte, in Dokumenten und Urkunden nach wie vor verwendet

wurde, so finden wir doch schon vom 7. Jahrhundert an immer häufiger einzelne italienische Worte und Phrasen eingestreut, und ganz besonders Namen von Leuten und Orten. Im Jahre 960 stoßen wir auf den *ersten vollständigen italienischen Satz* in der Urkunde einer Grenzstreitigkeiten betreffenden Gerichtsverhandlung, welche in Capua vor dem Richter Arechisi statt fand. Fast dieselbe Formel in Vulgärsprache finden wir vier Jahre später in einer richterlichen Entscheidung aus Teano, die ebenfalls eine Grenzstreitigkeit betrifft. Gut ein Jahrhundert danach ließ ein Beno de Rapiza mit seiner Frau Maria die Unterkirche von San Clemente in Rom mit Fresken aus dem Leben des Heiligen schmücken. Von ihnen enthält die unterste eines Pfeilers im Mittelschiffe, die darstellt, wie der heidnische Römer Sisinius statt des Heiligen eine Säule binden läßt, eine Vulgärunterschrift zur Erläuterung des Vorganges. Dem 11. Jahrhundert gehört noch eine wohl umbrische Beichtformel an, die in der Hauptsache in Vulgärsprache gehalten ist.

Im 12. Jahrhundert mehren sich die Urkunden mit überwiegend italienischem Gepräge. Aus diesem Jahrhundert stammen noch zweiundzwanzig Predigten, in welchen reichliche Dialektspuren auftreten. Auch einige gereimte Denkmäler pflegt man vielfach in das 12. Jahrhundert zu setzen, um den Beginn einer Litteratur schon um diese Zeit zu erweisen, so einige Verse aus Ferrara und den „Rhythmus von Montecassino" (Ritmo Cassinese; s. die Abbildung, S. 9). Dieser ist ein unvollständig überliefertes allegorisches Gedicht in apulischem Dialekt, worin sich ein Mann aus dem Osten, das Symbol des himmlischen Lebens, mit einem Mann aus dem Westen, dem Symbol des irdischen Lebens, unterhält und Weltverachtung predigt. Man hat aber keinen Grund, dies Gedicht höher hinauf als ins 13. Jahrhundert zu setzen; zum mindesten ist die Frage noch nicht zu gunsten des 12. Jahrhunderts entschieden. Eher mag noch dem letzten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts das „Lied eines toskanischen Spielmannes" (Cantilena di un giullare toscano) angehören. Mangelhaft überliefert und im einzelnen nicht immer hinreichend verständlich, kennzeichnet es sich als das Loblied eines Spielmannes auf einen Bischof und einen Papst und eine Danksagung an einen anderen Bischof für ein geschenktes Roß. Einen Beweis dafür, daß bereits im 12. Jahrhundert in Italien eine Litteratur in Vulgärsprache vorhanden war, kann man auch darin nicht erblicken wollen, daß der provenzalische Trobador Raimbaut de Vaqueiras, der Freund und Waffengenosse des Markgrafen Bonifaz II. von Montferrat, in einem scherzhaften Zwiegespräch mit einer Genueserin teilweise die italienische Sprache verwendet. Der Ritter bemüht sich um die Gunst einer Frau aus dem Volke, wird aber von ihr immer wieder abgewiesen. Sie bedient sich dabei in wirkungsvollem Gegensatze zu seiner vornehmen, höfischen Ausdrucksweise ihres heimischen Dialektes in recht derben Ausdrücken. Der Kontrast (Streit oder überhaupt Wechselgespräch) ist wohl vor 1202 verfaßt; in diesem Jahre zog Raimbaut in den Kreuzzug und kehrte nicht wieder.

Von einer italienischen Litteratur vor dem 13. Jahrhundert können wir *also nicht reden. Mit diesem Jahrhundert wird die Verwendung der italienischen Sprache eine allgemeinere.* Schon aus dem Jahre 1211 haben wir die Bruchstücke eines Geschäftsbuches einiger florentiner Bankiers, und nicht viel später mischt Guido Fava unter seine lateinischen Briefmuster solche in Vulgärsprache, die deutlich den Einfluß der provenzalischen Liebeslyrik zeigen. Gleichzeitig wirft man auch in rein litterarischen Werken das fremde Gewand ab und bedient sich der eignen Sprache. In Kürze entsteht eine reiche, mannigfaltige Litteratur, die schon nach einem Jahrhundert zu einem Höhepunkt gelangte, den sie überhaupt nicht wieder erklimmen sollte.

2. Die Sizilianische Dichterschule.



Unabhängig und selbständig war die junge italienische Litteratur, die mit dem 13. Jahrhundert begann, noch nicht, sondern sie verdankt ihre Entstehung den beiden reichen Schwesterlitteraturen, welche sich längst in Frankreich entwickelt hatten, der provenzalischen und französischen. Der Einfluß Südfrankreichs tritt zuerst hervor. Ein reger Wechselverkehr hatte von jeher zwischen der Provence und Italien bestanden und mit dem Aufblühen der freien Gemeinden und der Gründung von kleinen Höfen immer mehr zugenommen. Frühzeitig schon ziehen sanges- und wanderlustige Trobadors aus, um auch jenseit der Alpen Frauengunst und Fürstengnade zu erringen. Meistens hielten sie sich an den oberitalienischen Höfen auf, sie kamen aber auch nach Mittel- und Süditalien. Bereits im 12. Jahrhundert finden wir Peire Vidal in Genua und am Hofe Bonifaz' II. von Montferrat. Dort lernten wir schon Raimbaut de Vaqueiras kennen, der die schöne Tochter seines Gönners in Liedern feierte und später mit ihm nach Sizilien und dem Orient zog; dort verkehrte auch Gaucelm Faidit. Als der schreckliche Kreuzzug gegen die Albigenser die schöne Provence verwüstet hatte, flohen die Sänger in Scharen nach dem gastlichen Italien, wo der Himmel ebenso milde lächelte wie in ihrer Heimat, wo die Augen minniglicher Frauen ebenso verheißungsvoll glänzten, und fanden hier ein zweites Vaterland. Wie in der Provence sangen sie hier nicht nur von Liebe und Frauengunst, sondern mischten sich auch eifrig in die politischen Händel, bald für den Kaiser, bald für den Papst und das Haus Anjou, bald für die eine und bald für die andere freie Gemeinde in ihren Liedern eintretend. So feiert Guillem Figueira voll Jubel den Sieg Friedrichs bei Cortenuova (November 1237), während Uc de San Circ 1240 gegen den Kaiser ein von glühendem Haß erfülltes Serventese (Rügelied) schleudert.

Nicht lange dauerte es, so begann man in Italien die Dichtweise der provenzalischen Trobadors nachzuahmen. In Oberitalien, wo man das Provenzalische sowohl wegen der Ähnlichkeit der lateinischen Dialekte als auch wegen der vielfältigen Verbindungen mit Südfrankreich leicht erlernen konnte, wurde diese schon fein ausgebildete Sprache statt des eignen Idioms in den Nachahmungen verwendet, und italienische Dichter wetteiferten mit den Provenzalen. Zwei Markgrafen sind die ältesten unter ihnen. Manfred II. Lancia richtete bereits vor 1190 zwei Strophen gegen Peire Vidal. Nicht lange darauf (etwa 1198) wechselte Albert Malaspina aus der berühmten markgräflichen Familie einige Strophen mit Raimbaut de Vaqueiras. Rambertin de Buvalel aus Bologna, 1213 in Parma und 1218—20 in Genua Podestà, hat eine größere Anzahl Lieder hinterlassen, welche in der Mehrzahl Beatrice, die Tochter Azzos VI. von Este, verherrlichen. Nicoletto aus Turin ist aus Streitgedichten mit Uc de San Circ, Folquet de Romans und Joanet d'Albusson (1238) bekannt. Peire Guillem aus Luserna bei Pinerolo

Die obenstehende Initiale, den Dichter und zwei Liebende darstellend, stammt aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Florenz.

forderte in einem kräftigen Liede Kaiser Friedrich zur energischen Bekämpfung der Mailänder auf. Eine große Anzahl dieser provenzalisch dichtenden Italiener stammt aus dem mächtig emporstrebenden Genua. Lanfranc Cigala verfaßte zwischen 1245 und 1248 einige politische Serventese, Liebeslieder und Streitgedichte. Luca Grimaldi und Jacopo Grillo sind bis 1262 zu verfolgen, Simone Doria bis 1290, der welfisch gesinnte Perceval Doria bis 1275. Lucchetto Gattilusio tritt uns zuerst 1262 in einem politischen Gedicht entgegen. Bonifazio Calvo wechselte Streitgedichte mit dem Venezianer Bartolomeo Zorzi, der 1266–1273 in genuesischer Gefangenschaft schmachtete, und von dem wir außer Liebesliedern auch tiefempfundene Klagelieder auf den Tod Konradins und Ludwigs IX. von Frankreich besitzen. Aus Pistoja stammt Paolo Lanfranc, welcher um 1284 ein Gedicht an König Peter III. von Aragonien, den Herrscher von Sizilien, richtete. Von Meister Ferrari aus Ferrara, der lange am Hofe der Este und bei Gherardo da Camino in Treviso lebte, ist uns nur eine Strophe erhalten, doch weiß die provenzalische Biographie von seiner umfassenden dichterischen Thätigkeit zu berichten.

Bei weitem am bekanntesten von diesen Dichtern, welche sich der provenzalischen Sprache bedienten, ist aber *Sordello* aus Goito bei Mantua. Er wurde in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts geboren und lebte an verschiedenen oberitalienischen Höfen, zuerst bei Graf Richard von San Bonifazio in Verona, dessen Gemahlin Cunizza er auf Anstiften ihrer Brüder entführte. Von diesen weggejagt, begann er sein Wanderleben durch Oberitalien und nach Frankreich und Spanien. Zuletzt trat er in den Dienst Karls von Anjou, den er auch nach Italien begleitete. Obgleich er vielfach ein wüstes, unwürdiges Leben führte, hatte er die Kühnheit, in seinem Gedichte auf den Tod seines Herrn und Freundes Blacatz (1237) die bittersten Vorwürfe gegen die höchsten Fürsten seiner Zeit zu schleudern, daß Dante ihm darob in seiner „Göttlichen Komödie" ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat („Fegefeuer" VI, 58 ff.).

Während so in Oberitalien provenzalische Weisen auch aus dem Mund der italienischen Dichter erschallten, versuchte man nicht viel später in *Süditalien*, dessen Mundarten dem Provenzalischen ferner standen, und wo weniger Gelegenheit zu seiner gründlichen Erlernung geboten wurde, die Trobadordichtung in der eignen Sprache nachzuahmen. Der Mittelpunkt dieser Bestrebungen war der glänzende Hof *Friedrichs* II., welcher seit 1221 in verschiedenen Städten Süditaliens und Siziliens seine Residenz aufschlug. Die Annahme, daß sich an der Universität Bologna die erste italienische Dichterschule gebildet habe und erst von hier aus durch die in ihre Heimat zurückkehrenden Studenten nach Sizilien verpflanzt worden sei, ist jetzt als völlig widerlegt zu erachten. Es gab viele Wege, auf denen die Kenntnis der provenzalischen Poesie, welche man in Süditalien und Sizilien nicht voraussetzen zu können glaubte, dorthin drang. Der Kaiserhof hatte vielfache und direkte politische Verbindungen mit Südfrankreich, da die Provence, das Königreich Arles und die Grafschaft Forcalquier kaiserliche Lehen waren. Es herrschten rege freundschaftliche Beziehungen zwischen dem Hofe Friedrichs und den oberitalienischen Höfen, wo Trobadors verkehrten und die provenzalische Poesie heimisch geworden war, und sicher sind auch an Friedrichs Hofe selbst, der als der freigebigste und gebildetste Fürst im ganzen Abendlande bekannt war, Trobadors gekommen, um so mehr, als seine erste Gemahlin Konstanze die Tochter des Königs Alphons II. von Aragonien und Katalonien, Markgrafen von der Provence, war, um den sich die besten Sänger sammelten. Viele Trobadors, welche den Hof nicht besuchen konnten, richteten ihre Lieder an den Kaiser. Zu alledem kommen dann noch die Reisen des Hofes in Italien.

Von seinen Erblanden aus suchte der Kaiser seine großen politischen Pläne zu verwirklichen, zugleich aber arbeitete er auch mit Eifer an der Hebung der geistigen Kultur seiner Unterthanen und förderte Wissenschaft und Kunst, wo und wie er nur konnte. Er selbst hatte in der Jugend eine sorgfältige und vielseitige Bildung genossen und verstand außer Deutsch und Italienisch auch Französisch, Provenzalisch und Arabisch. Als Kaiser kannte er keine größere Freude, als seine **Mußestunden den Studien zu widmen und sich un**ausgesetzt weiterzubilden. So ließ er Schulen errichten und unterstützte arme begabte Schüler. Er berief die namhaftesten Gelehrten und wußte sie durch seine Freigebigkeit und seinen liebenswürdigen Umgang an seinen Hof zu fesseln. In Neapel errichtete er eine Hochschule für das Königreich. Arabische und griechische Schriften, deren Inhalt noch nicht bekannt war, wurden auf seinen Befehl **ins Lateinische übertragen und den Gelehrten des** Abendlandes in Abschriften zugänglich gemacht; denn auch in der Verbreitung der Gelehrsamkeit **erkannte der Kaiser eine seiner Herrscherpflichten.** Er selbst verfaßte ein Buch über die Falkenjagd **und scheute keine Kosten, um sich alle Kenntnisse,** welche er dazu nötig hatte, zu verschaffen. Die **Darstellung ist einfach und klar, dabei frei von** aller Scholastik. Der Inhalt zeugt von eigner, **unbefangener sachlicher Beobachtung und folgt nicht blindlings älteren Quellen. Friedrichs Interesse für Naturwissenschaften bekundet auch die Tiersammlung, die er bei seiner Rückkehr vom Kreuzzug anlegte, und in welcher sich in Italien** unbekannte oder seltene Tiere befanden. Ganz be**sonderes Interesse brachte er aber den philosophi**schen, mathematischen und theologischen Wissenschaften entgegen. Dies bezeugen die vielen An**fragen, die er auf diesen Gebieten an die nam**haftesten Gelehrten seiner Zeit zur Beantwortung richtete, mochten es Christen oder Muselmänner **sein. Die lateinischen Briefe und Urkunden, die** aus seiner Kanzlei hervorgingen, wurden äußerst sorgfältig ausgearbeitet, und sein eigner Kanzler, Pier delle Vigne, schrieb Stilmuster dazu.



Musikanten am sizilianischen Hofe. Von einem Elfenbeinkästchen (12. Jahrhundert) im Museum des Bargello zu Florenz

Wie der Kaiser die Wissenschaften förderte, so haben ihm auch die Künste manches zu verdanken. Dichter aller Gegenden fanden stets willkommene und gastliche Aufnahme an seinem Hofe. Er liebte Musik und Tanz und umgab sich mit einer auserlesenen Kapelle und geschickten Tänzern und Tänzerinnen (s. die Abbildungen, oben und S. 17). Er interessierte sich für alle Kunstwerke und ließ herrliche Bauten aufführen, deren Wände mit Malereien geschmückt wurden.

An seinem Hofe liebte er einen Glanz, welcher auf die Zeitgenossen einen überwältigenden Eindruck machte und von ihnen mit dem Prunk orientalischer Herrscher verglichen wurde.

Um diesen so vielseitig gebildeten und seine Zeit weit überragenden Mann, dessen edle Anlagen nur öfter durch Grausamkeit, Härte und Sinnlichkeit verdunkelt wurden, scharte sich die junge Dichterschule, welche man die Sizilianische Dichterschule nannte, weil sie am Hofe des Königs von Sizilien entstand, wie schon Dante richtig bemerkt. Sie heißt also nicht etwa so, weil die ihr angehörenden Dichter alle aus Sizilien stammten und in Sizilien lebten, oder weil sie sich des sizilianischen Dialektes bedienten. Friedrich selbst gehörte zu diesem Dichterkreise, wie uns die Handschriften und Salimbenes Worte: „er verstand zu schreiben und singen und Lieder und Melodien zu erfinden", zeigen, und noch manche andere aus der Geschichte wohlbekannte Persönlichkeit und mancher kaiserliche Beamte. Neben den Kaiser tritt sein blonder Sohn Enzo, der König von Sardinien und kaiserliche Statthalter in der Lombardei, den die Bolognesen im Jahre 1249 gefangen nahmen, und der erst nach über dreiundzwanzigjähriger, wenn auch nicht harter Gefangenschaft vom Tode erlöst wurde. Ein Gedicht ist uns unter dem Namen des Königs von Jerusalem, Johann von Brienne, des Schwiegervaters Kaiser Friedrichs, überliefert, und wir haben keinen Grund, es ihm abzusprechen. Von Friedrichs Sohn Heinrich von Schwaben, König von Deutschland und Sizilien, sind uns nur drei Verse einer Kanzone erhalten. Ein anderes Lied stammt wahrscheinlich von Kaiser Friedrichs Sohn Friedrich von Antiochien.

Mehrere Gedichte haben wir von dem bereits erwähnten Pier delle Vigne (s. die beigeheftete Tafel „Ein Blatt aus einer der ältesten italienischen Liederhandschriften"). Um 1190 in Capua geboren, studierte er in Bologna und trat 1220 als Notar in des Kaisers Dienste, der solchen Gefallen an ihm fand, daß er ihn schon 1225 zum Richter der großen Kurie und schließlich 1247 zur höchsten Würde im Staate, zum kaiserlichen Protonotar und Logotheta des Königreichs Sizilien, erhob. Doch jäh stürzte er 1249 von seiner Höhe. Angeklagt, sagt man, um eine Verschwörung gegen das Leben seines Herrn gewußt zu haben, wurde er geblendet und endete durch Selbstmord. In Dantes „Hölle" (XIII) weist er selbst die Anschuldigung als falsch zurück und bittet den Dichter, der Welt seine Unschuld mitzuteilen.

Besonders umfangreich und mannigfaltig ist die Gedichtsammlung, welche wir von Giacomo da Lentino besitzen. Dante nennt ihn im „Fegefeuer" (XXIV) als einen Hauptvertreter der Sizilianischen Dichterschule. Von seinen Lebensverhältnissen wissen wir mit Sicherheit nur, daß er 1233 Notar und Kanzler in Friedrichs Gefolge war. Er muß gegen 1250 gestorben sein. Ruggiero d'Amici, aus adliger messinesischer Familie, besaß reiche Lehen und spielte als Statthalter und Gesandter eine bedeutende politische Rolle. 1246 beteiligte er sich an einer Verschwörung gegen den Kaiser und büßte den Mordplan mit vielen anderen, die nicht rechtzeitig hatten entfliehen können, durch eine grausame Hinrichtung.

Rinaldo d'Aquino, aus der mächtigen Familie der Herren von Aquino, stammt nach eigner Aussage aus Montella im Principato ulteriore, einem Lehen des Geschlechts. 1240 war er Falkner im Dienste Kaiser Friedrichs, und bald darauf begab er sich wohl in Begleitung seines Verwandten, des Grafen von Acerra, Tommaso d'Aquino, ins heilige Land. Als Tommaso Manfred verriet und zur Partei des Königs Karl von Anjou überging, folgte ihm auch Rinaldo. 1277 lebte er noch. Derselben Familie gehört Jacopo d'Aquino an, der sicher bis 1268 lebte, denn als Parteigänger Konradins finden wir ihn auf den Proskriptionslisten, die Karl von Anjou 1269–70 erließ. Folco Ruffo, aus kalabrischem Adel, Neffe des Grafen Peter Ruffo von Catanzaro, war ein treuer Diener des Kaisers. Er stand an seinem Lager,

Ein Blatt aus einer der ältesten italienischen Liederhandschriften
(wohl noch 13. Jahrhundert), in der Nationalbibliothek zu Florenz.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

1 (Zeile 1—9).

[. . . .]
ben degio più cantare innamorato;
E io farò, ma fença
uano difmifurare,
fi k'ala do*n*na mia ne fe*r*ua ingrato.
Vano difmifurato
no*n* può gran gio' aquiftare
ke duri lu*n*game*n*te;
Però è più laudato
q*ue*llo ke ta (lies fa) guardare
lo fo aq*ue*llato amifuratame*n*te.

Però, bella, teme*n*do
uoi laudo in mio cantare;
kè ce*r*to c*r*edo, ke pegio feria
Ciò k'io, di ben dice*n*do,
poteffeui auançare.
uo*st*ro gra*n* p*r*efo u'aua*n*ça e i*n*uia,
E ciò k'io fare poria,
gire p*er* lunga parte
laudar uoftro ualore,
E cofi crefceria
uoftro prefio p*er* arte
kome lo mare p*er* lo fcoridore.

1.

[. . . .]
fo muß ich wohl noch verliebter fingen;
und ich will es thun, aber ohne
eitle Maßlosigkeit,
so daß ich meiner Frauen damit angenehm diene.
Ein eitler Maßloser
kann keine große Freude erwerben,
die lange dauert;
doch mehr wird gelobt
der, welcher zu hüten weiß
seinen Erwerb mit Maßen.

Darum, o Schöne, in Furcht
lob' ich Euch in meinem Liede;
denn sicher glaube ich, daß ganz gering sein würde,
um was ich, Gutes sagend,
Euch erhöhen könnte.
Euer großer Wert erhöht und leitet Euch,
und was ich thun könnte:
weithin gehen
und Euren Wert loben,
würde so erhöhen
Euren Preis durch Kunst,
wie das Meer durch den Fluß [erhöht wird].

2 (Zeile 10—31).

Meff*er* piero dale uigne.

Amando con fin core e con fperança,
di gran gio' fidança
donòmi amore, più k'eo no meritai,
kè m'à 'nalçato coralmente d'amança;
dala cui rimenbrança
lo meo coragio non diparto mai.
E no*n* poria partire
p*er* tucto'l meo uolere:
fi m'è fua figura al co*r*e i*n*p*r*effa,
Ancor mi fia parte*n*te
da lei corporalm*en*te
la morte amara crudele e i*n*g*r*effa.

la morte m'efte amare, kè l'amore
mutòmi in amarore,
crudele, ke punio sença penfare
la fullimata ftella del' albore,
fença colpa a tucte ore,
p*er* cui f*er*uire mi credea faluare.
Ingreffa m'è la morte
p*er* afretofa forte,
non afpecta*n*do fine naturale
Di quella in cui natura
mife tucta mifura,
for ke t*er*mino di morte corporale.

Per tal t*er*mino mi co*m*pia*n*go e doglo,
perdo gioia e mi fuoglo,
qua*n*do fua conteça mi rimenbra,
Di quella k'io amai e feruir follio.
di ciò uiuer no*n* uoglo
ma dipartire l'alma dale menbra.

2.

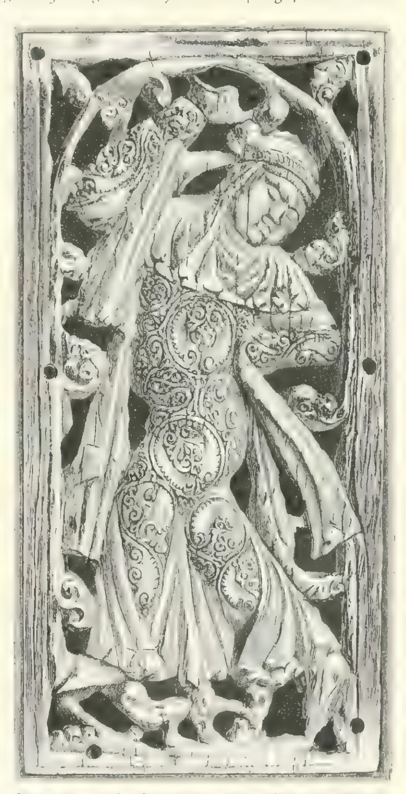
Herr Piero dalle Vigne.

Da ich mit feinem Herzen und mit Hoffnung liebte,
auf große Freude Vertrauen
schenkte mir Amor, mehr als ich verdiente,
denn er hat mich im Herzen mit Liebe erhöht;
von der Erinnerung an sie
trenne ich mein Herz niemals.
Und ich könnte mich nicht trennen
trotz meines ganzen Willens:
so ist mir ihre Gestalt im Herzen eingeprägt,
obgleich mich trennt
von ihr körperlich
der bittre, grausame und gewaltthätige Tod.

Der Tod ist mir bitter, denn die Liebe
verwandelt er mir in Bitterkeit,
der grausame, der bestrafte ohne Besinnen
den erhabenen Stern des Tagesanbruchs,
schuldlos zu allen Stunden,
durch den ich mich zu retten glaubte, wenn ich [ihm diente.
Gewaltthätig ist mir der Tod
durch eiliges Geschick,
nicht das natürliche Ende erwartend
von der, in welche die Natur
alles Ebenmaß legte,
außer für das Ziel des körperlichen Todes.

Um solch Ziel klage und jammre ich,
verliere Freude und Lust,
wenn ich mich an den Liebreiz erinnere
derer, die ich liebte, und der ich zu dienen pflegte.
Darum will ich nicht leben,
sondern die Seele von den Gliedern trennen.

als er sterbend sein Testament verfaßte, und unterschrieb es als Zeuge. 1251 zog er mit Konrad IV. nach Istrien. Als sich sein Onkel Peter, der Vizekönig von Sizilien und Kalabrien, nach Konrads Tode weigerte, Manfreds Herrschaft anzuerkennen, und für Konradin regierte, schloß sich ihm Folco an. Nach langer Belagerung einiger von ihm im Auftrag seines Onkels verteidigten kalabresischen Schlösser mußte er sich 1256 dem Feldherrn Manfreds ergeben, und wir wissen noch, daß er in einem Zweikampfe mit Simon von Montfort schwere Wunden davontrug, denen er bald darauf erlag.



Tänzerin am sizilianischen Hofe. Von einem Elfenbeinkästchen (12. Jahrhundert), im Museo des Bargello zu Florenz. Vgl. Text, S. 15.

Jacopo Mostacci, der mit Pietro delle Vigne und Giacomo da Lentino Sonette austauschte, stammt wahrscheinlich aus Lecce, wo die Familie Mostacci mehrere Lehen besaß. Er stand als Falkner im Dienste Friedrichs II. und ist wohl auch eine Person mit dem Jacopo Mostacci, den Manfred 1260 als Gesandten zum König von Aragonien nach Barcelona schickte, und der 1262 mit zwei anderen Vertrauten Manfreds Tochter Konstanze ihrem Gemahle Peter von Aragonien zuführte. Von dem Notar Stefano Protonotari aus Messina können wir nur die Vermutung aufstellen, daß er mit dem Verfasser der König Manfred gewidmeten Übersetzung einer astrologischen Abhandlung eine Person ist. Giacomino Pugliese, aus der reich belehnten Familie der Morra, war nacheinander Podestà in Treviso und Generalvikar im Herzogtum Spoleto, später in der Mark Ancona. Er gehörte zu den Häuptern jener Verschwörung von 1246, die Ruggiero d'Amici das Leben kostete, konnte aber fliehen. Ein von ihm und dem Kardinal Ranieri von Viterbo befehligtes Heer wurde von den Kaiserlichen in blutiger Schlacht bei Spello geschlagen. Innocenz IV. belehnte ihn mit Policastro. Der Dichter wird einer der beiden Freunde der provenzalischen Dichtkunst gewesen sein, welche Uc Faidit baten, seine provenzalische Grammatik zu verfassen. Der Ritter Rosso aus Messina lieh dem Kaiser 2000 Gulden, die Mitgift seiner Frau, wofür ihm die Einkünfte von Aidone zugewiesen wurden. Von Mazzeo Riccio, Filippo und Tommaso di Sasso, alle drei aus Messina, von Ranieri und Ruggerone aus Palermo und von Inghilfredi haben wir keine sichere Kunde.

Odo delle Colonne nennt eine Handschrift aus Messina gebürtig. Es läßt sich nicht nachweisen, daß er aus der alten römischen Familie stammt. Auch Guido delle Colonne, den Dante und der sich selbst einen Messinesen nennt, scheint einer sizilianischen Familie anzugeboren und im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts geboren zu sein. Er verfaßte im Alter eine trojanische Geschichte und lebte sicher bis 1287. Seine lyrischen Gedichte fallen in seine Jugendzeit. Arrigo Testa stammt, wenn man ihn richtig identifiziert hat, aus dem Geschlecht der Testa, welche in Cignano bei Arezzo belehnt waren, und wurde in den neunziger Jahren des 12. Jahrhunderts geboren. Er bekleidete in verschiedenen Städten das Amt eines Podestà und fiel 1247 als Podestà von Parma bei der Verteidigung der Stadt gegen die verbannten Guelfen, die während einer Festlichkeit mit Gewalt einzudringen suchten. Der provenzalisch dichtende Percivalle Doria aus Genua, zu trennen von dem erwähnten Welfen, war Podestà von Asti, Arles und Avignon und leistete Friedrich wichtige Dienste in der Provence. Als der Kaiser 1241 gegen Genua vorrückte, stiftete er in der Stadt eine ghibellinische Verschwörung an, mußte aber fliehen, nachdem sie entdeckt war. Danach war er Podestà von Parma und Pavia (1243). 1255 traf ihn der Bannstrahl Alexanders IV. als Anhänger Manfreds, der ihn 1258 zum Generalvikar in der Mark Ancona, dem Herzogtum Spoleto und der Romagna ernannte. Im Mai 1264 stand er an der Spitze einer starken Truppenabteilung Manfreds im Herzogtum Spoleto, zog zum Entsatz des von den Römern belagerten Vico aus und ertrank bei der Rückkehr von dort in der Nera. Tiberto Galiziani aus Pisa, welcher mit Dichtern aus dem Kreise Kaiser Friedrichs in Korrespondenz stand, und Paganino aus Serezano in der Versilia oder, wie andere meinen, aus Serezano bei Tortona oder Sarzana in der Lunigiana, befanden sich wahrscheinlich auch im Dienste des Kaisers, während Gualtiero Abate di Tivoli, der mit Giacomo Lentino Sonette wechselte und sonst noch viel geschrieben haben muß, in einem Breve Innocenz' IV. als des Papstes Anhänger bezeichnet wird.

Soweit die genannten Dichter nicht wie Kaiser Friedrich, sein Sohn und sein Kanzler zu den bedeutendsten Persönlichkeiten ihrer Zeit gehören, hat man die wenigen Lebensnachrichten über sie, von denen hier die wichtigsten zusammengestellt sind, mühsam aus alten Urkunden ausgraben müssen, und dabei ist es nicht einmal ausgeschlossen, daß man gelegentlich zwei Personen irrtümlich zusammengeworfen hat. Vergebens würde man, wie bei den provenzalischen Trobadors, in den Dichtungen dieser Männer Auskunft über ihre persönlichen Verhältnisse suchen. Sie ahmen nicht die politischen Streitgedichte ihrer Vorbilder nach, worin sich eine starke, selbstbewußte Persönlichkeit hätte ausprägen können, sondern ausschließlich in sklavischer Weise die Liebeslieder, die das Verhältnis des Ritters zu seiner Dame schildern (s. die beigeheftete farbige Tafel „Initialen einer italienischen Liederhandschrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts") und in der Provence selbst von Anfang an voll von künstlichem Konventionalismus gewesen und immer mehr zu Verstandespoesie geworden waren. Hier entsprachen aber wenigstens dem ritterlich feudalen Inhalte die wirklichen Zustände im Lande, es waren Damen von Fleisch und Blut, denen die Sänger ihre meist konventionellen Huldigungen darbrachten. Diese Grundlage fehlte auf Sizilien zum größten Teile, wo die neue Dichtung vielmehr in dem kraftvoll emporstrebenden Bürgertume ihre festen Wurzeln fand, während der Feudaladel zurückgedrängt wurde.

Die Liebe des Dichters zu seiner Herrin ist in Wirklichkeit gar nicht vorhanden und vermag ihm daher kein Feuer in die Adern zu gießen. Die Geliebte (Madonna) ist bei allen derselbe Typus abstrakter Vollkommenheit; alle verwenden dieselben Gedanken, Bilder und Vergleiche, dieselben Redensarten, dieselben Wort- und Gedankenspiele, welche sie in ihren Vorbildern vorfanden,



Initialen einer italienischen Liederhandschrift aus dem Ende des 13. Jahrh. in der Nationalbibliothek zu Florenz.

1., 3. und 5. Der Dichter und seine Dame. 2. Amor als Vorsteher. 4. Der Dichter, seinen Gesang begleitend. 6. Der Liebende, von Amor geritten



nur ist der Gedankenkreis, in dem sie sich bewegen, noch enger geworden. Die einzelnen Gedichte ähneln sich so, daß man nicht im stande ist, ein namenlos überliefertes Gedicht einem bestimmten Dichter zuzuschreiben, und daß man nicht entscheiden kann, wem ein Lied angehört, wenn es unter verschiedenen Namen in den Handschriften steht, es sei denn, daß irgend eine besondere Künstelei es verriete. Der *ästhetische Wert* all dieser Dichtungen ist daher äußerst *gering* und wird auch nicht durch eine schöne Form erhöht. Denn da sich die sizilianischen Dichter einer noch gar nicht ausgebildeten Sprache bedienten, so ist ihr Ausdruck meist recht schwerfällig, und oft gelingt es ihnen nicht einmal, ihre Gedanken verständlich vorzutragen. Eine kurze Darstellung des konventionellen Inhaltes der Dichtungen soll daher die Schöpfungen sämtlicher Dichter zugleich charakterisieren.

Die Dame, welche besungen wird, ist die Blume aller anderen Frauen, die duftige, frische und rote Rose im wonnigen Mai, die Königin der anderen Blumen. Sie ist der Morgenstern, der Stern im Osten. Ihr Glanz ist dem der Sonne gleich, überstrahlt den Glanz der Perlen, Smaragden und Hyacinthen und macht die anderen Sterne erblassen. Andere Frauen betrachten sich in ihr, dem Spiegel der Schönheit und Freude, um feine Sitte zu lernen. Die Natur, ja selbst Gott, könnten zum zweiten Male kein gleich schönes Wesen hervorbringen. Als Gott die Herrliche schuf, hatte er seine ganzen Gedanken nur darauf gerichtet. Jesus Christus erdachte sie im Paradiese und gab ihr eine Engelsgestalt. Ist der Liebende ihr fern, schaut er sie stets in seinem Innern wie in einem Spiegel. Doch er zieht es vor, sie nicht näher zu beschreiben, weil sonst jedermann erraten müßte, welche Frau er besingt. Niemand empfindet zu seiner Dame so hohe Liebe wie der Dichter, und diese Liebe kennt keine Grenzen. Er ist ihr Vasall und wäre ihrer völlig unwürdig, wenn nicht seine Treue ihm einigen Wert verliehe. Lieber will er seine Dame besitzen als alle Schätze der Welt. Lieber will er ihretwegen Pein dulden und sich in Sehnsucht nach ihr verzehren als von einer anderen die Erfüllung seiner Wünsche erlangen. Denn wer wirklich in Amors Banden liegt, muß dulden, um das erstrebte Ziel zu erreichen. Er läßt in seinem treuen Dienen nicht ab, weil er weiß, daß jeder gute Dienst von einem guten Herrn belohnt wird. Wenn er Gott so aufrichtig diente wie der Geliebten, könnte er sicher sein, ins Paradies zu gelangen; doch die Dame ist ihm so sehr sein Gott, daß er ihren Dienst dem Paradiese vorzieht. Die Liebe verschafft ihm solche Qual, daß er daran zu Grunde geht, und nur die Geliebte kann ihn retten. Das Sterben ist ihm freilich kein Schrecken, wenn die daran Gefallen findet, in deren treuem Dienste ihm das Leben allein Wert besitzt. Er wagt es aber nicht, seiner Dame die Liebe zu gestehen, weil sie es ungnädig aufnehmen könnte. Wer von ganzem Herzen liebt, ist schüchtern. Oft macht sich der Dichter mutig auf den Weg, der Dame seine Liebe zu offenbaren, wie es andere Liebhaber thun. Doch wenn er vor ihr steht, versagen ihm Worte und Gedanken. Darum bittet er die Angebetete, ihn anzuschauen, wenn sie ihm begegnet. In seinem Antlitz könne sie lesen, was sein Herz empfindet und die Zunge verbirgt. Das höchste Geschenk wäre ihm darum freiwillige Erhörung. Kann der Dichter die Geliebte nicht in Wirklichkeit besitzen, so wird sie im Traum sein eigen, und er begehrt gar nicht nach anderem Glück.

Manchmal ist die Dame ihm gnädig gewesen, und dann stimmt er ein Freudenlied an über den großen Lohn. Mitten im Winter singt er dann ebenso fröhlich wie in der Frühlingszeit, wo die Natur erwacht. Dieses Liebesglück wiegt die nun vergessenen Qualen hundertfach auf. Ja, er preist sie sogar, weil ihm nun die Liebesfreuden doppelt süß sind. Meist aber erntet der Liebende nicht den ersehnten Dank. Die Dame besitzt alle Vorzüge, doch ihrem Herzen fehlt das Mitleid. Je mehr der Dichter sie liebt, desto mehr verschmäht sie ihn. Daher die vielen Klagen in den Gedichten über die Grausamkeit und Härte der Geliebten und die unerträglichen Qualen des Liebenden, weil er nicht erhört wird; daher die immer und immer wiederholten Bitten um Milde, meist in demütigstem Tone, manchmal aber auch vorwurfsvoll. Vergebens stellt der Dichter der Geliebten vor, daß es grausam und verwerflich sei, einen Gefangenen zu quälen. Vergebens warnt er sie, hart zu bleiben, da alle Beweise an Liebe, wenn er gestorben wäre, ihn nicht wieder zum Leben erwecken und ihren Verlust ersetzen könnten. Selten einmal rafft er sich zu dem Entschlusse auf, seine thörichte, aussichtslose Liebe aufzugeben, trennt sich von der Geliebten, weil er sie als falsch erfunden hat, und widmet einer anderen seine Dienste. Manche Hindernisse stellen sich außerdem den Liebenden entgegen. Böse Leute stören und schelten ohne Grund die Liebenden. Sie suchen ihre Geheimnisse zu erfahren und durch falsche Anschuldigungen Unfrieden zwischen ihnen zu stiften. Ein treuer Diener seiner Dame muß daher seines Herzens Geheimnis aufs strengste wahren.

Wie die Dame und der Liebende, so ist Amore, die Minne, eine abstrakte Personifikation, die immer mit denselben Strichen gezeichnet wird.

Die Minne entsteht aus Sehen und Gefallen und nimmt, den Augen unsichtbar, ihren Sitz im Herzen. Dort wird dies Empfinden durch fortwährendes Denken an den Gegenstand, welcher es erweckte, zum Verlangen. Groß ist die Wirkung der Liebe auf den Liebenden. Sie verleiht dem Mann erst Wert und Tüchtigkeit, sie gewährt dem Leben Reiz, sie macht freigebig, kühn und großmütig, sie wandelt die Laster in Tugenden. Der Herrschaft der Liebe kann sich niemand entziehen, wenn er in ihre Gewalt gelangt ist. Die Minne nimmt dem Liebenden Willensfreiheit und Verstand; alle ihre Unterthanen behandelt sie aber gleich. Mit noch größerer Vorliebe als die Provenzalen, ohne jedoch darum zunächst viel selbständiger zu sein, beschäftigen sich die Italiener mit der Frage nach dem Wesen der Liebe, welche verschiedenartig beantwortet wird. Die einen Dichter erklären Amore für ein reales Wesen, andere jedoch sind der Ansicht, er sei nicht für sich vorhanden. Schon die ältesten Sänger der Schule tauschten über diesen Gegenstand ihre Ansicht in „Tenzonen" (Streitgedichten) aus, d. h. der eine behandelte die Frage in einem Sonette, das er an einen anderen zur Begutachtung sandte, und dieser antwortete darauf. So besitzen wir eine Korrespondenz aus fünf Sonetten über die Gottheit Amores zwischen dem Abate di Tivoli und Jacopo da Lentino. Ersterer verteidigt sie, während letzterer sie leugnet.

Wie die italienischen Dichter ihren Vorbildern die Gedanken entlehnten, so entnahmen sie ihnen auch zahlreiche typisch gewordene Bilder und Vergleiche, ohne hier allerdings ganz auf Selbständigkeit zu verzichten.

Die Liebe ist das läuternde Feuer für den Liebenden. Wie Gold in Feuer gereinigt wird, so reinigt ihn das Denken an die Geliebte. Diese schleudert ihn in großer Qual hin und her wie das Meer ein Schiff im Sturme. Wie das Schiff Ballast auswirft, um sich zu retten, stößt er Seufzer aus und hofft, wie der Schiffer, auf besser Wetter. Findet er keine Erhörung, so klagt er wie der Kranke im Schmerze, weil er dadurch seine Leiden zu beschwichtigen glaubt. Wie die brennende Kerze sich selbst verzehrt und anderen leuchtet, so läßt er seinen Schmerz in Liedern ausströmen und bereitet damit anderen Freude. Hat er sich durch den Anblick der Geliebten bestricken lassen und erstirbt er in Sehnsucht, so folgt er der thörichten Natur des Schmetterlings, der sich dem Lichte nähert, bis er darin verbrennt, oder er gleicht dem Schiffer, der sich durch den süßen Sirenengesang bethören läßt. Die Angebetete sollte aber nicht grausam sein, sondern sich ein Beispiel an der Sonne nehmen, die um so erwärmender strahlt, je höher sie steht.

Viele Vergleiche liefern die Eigenschaften von Personen, die aus dem Altertum, den französischen Epen oder der Bibel bekannt sind.

Der Dichter beteuert seiner Dame, daß er sie inniger liebe als Pyramus Thisbe, als Paris Helena, als Tristan Isolde. Die Dame ist schöner als Isolde, Thisbe und Blancheflor. Wie Narciß sich in sein eignes Spiegelbild verliebte und sich nicht davon trennen konnte, vermag sich der Dichter nicht vom Anblick seiner Dame loszureißen. Aristoteles, Plato und Seneca, Merlin und Salomo sind Muster der Weisheit, Simson versinnbildlicht die Stärke, Alexander die Freigebigkeit, Absalon die Schönheit.

Ganz besonders sind aber die mittelalterlichen Tierbücher, auf die bereits hingedeutet wurde (vgl. S. 10), ausgebeutet worden und oft die wunderlichsten Bilder daraus entnommen. Hierin thun es die Italiener, namentlich Inghilfredi, der Notar Giacomo da Lentino und Stefano Protonotari, den Provenzalen sogar weit zuvor.

Der Liebende lebt im Feuer wie der Salamander. Wie der Phönix möchte er sich in den Flammen [illegible] erstehen; vielleicht wäre ihm dann besseres Liebesglück beschieden. Beim Anblick der Geliebten vergißt er seinen Schmerz wie die ihrer Jungen beraubte Tigerin, wenn sie in den Spiegel [illegible] die Jäger hingestellt haben. Wie der süße Duft des Panthers die anderen Tiere anlockt, so der süße Duft aus der Geliebten Mund den Liebenden. Wie der Hirsch, vom Jäger hart bedrängt, sich diesem zuwendet, um schneller zu sterben, so gibt er sich ganz der Gnade seiner Herrin anheim. Er hofft immer noch, daß sie ihm Gnade gewähren wird, wie der Löwe sie übt gegen den, der in seine Macht gegeben ist. Die Dame hat den Dichter ganz gefesselt wie die Jungfrau das Einhorn, welches in ihrem Schoß entschlafen ist. Sie tötet ihn mit ihrem Blick wie der Basilisk den Menschen, wenn er ihm begegnet, oder sich selbst, wenn er in einen Spiegel schaut. Der Dichter stirbt unter süßen Liedern wie der Schwan.

Mit den Gedanken und ihrer Darstellung lieh die provenzalische Poesie der Sizilianischen Dichterschule auch ihre hauptsächlichste metrische Form, die Kanzone, welche freilich bald in bestimmter Weise umgeformt wurde. So zog man es namentlich vor, statt alle Strophen durchzureimen, in jeder neuen Strophe neue Reime zu bringen. Dagegen ist das Sonett unabhängig von der provenzalischen Metrik unter vorbildlicher Einwirkung der Kanzonenstrophe aus einer volkstümlichen Dichtform, dem Strambotto, entstanden. Es findet sich schon in einer Anzahl von Beispielen bei den ältesten Lyrikern. Die Künsteleien in der äußeren Form der Gedichte, welche sich bei den Provenzalen, besonders seit dem Verfall ihrer Poesie, immer mehr herausgebildet hatten, fanden natürlich auch bei den Italienern Aufnahme, und zwar noch mehr in der Folgezeit als ganz zu Anfang. Es wird mit ähnlich klingenden Worten gespielt. Einzelne Verse, ja ganze Gedichte enthalten eine fortwährende Wiederholung desselben Wortes oder Wortstammes. Man drückt sich absichtlich dunkel und unverständlich aus, sei es durch Umschreibung eines klaren Ausdruckes, sei es durch Umstellung der Worte, so daß der Sinn nur mit Mühe zu erfassen ist. In der ersten Hälfte eines Gedichtes werden lauter Widersprüche aufgehäuft, die in der zweiten Hälfte nacheinander ihre Lösung finden. Ruggieri Apugliese z. B. beginnt ein Gedicht mit den Worten: „Demütig bin ich und stolz“, die er uns in der dritten Strophe dahin erklärt: „Demütig bin ich, wenn ich sie sehe, und stolz, daß ich die begehre, durch die ich mich verkehre.“ Dazu kommen dann gehäufter Binnenreim, Allitteration und Reime mit gleichklingenden, aber in der Bedeutung verschiedenen Worten und andere Spielereien.

Die Sprache, in der die ältesten Gedichte geschrieben sind, ist nicht, wie man vermuten konnte, der sizilianische Dialekt. Man strebte von Anfang an nach einer gemeinsamen Sprachform. Die Dichter, welche ja überdies, wie wir gesehen haben, durchaus nicht alle Sizilianer waren, gingen zwar von ihrem heimischen Dialekte aus, suchten aber ihre Ausdrucksweise durch bewußte Einwirkung des Lateinischen und Provenzalischen zu veredeln. Da nun damals die Dialekte noch lange nicht so verschieden waren wie heutzutage, so entstand eine einheitliche Dichtersprache, und diese unterschied sich überdies gar nicht viel vom Toskanischen, das bald die Grundlage der Schriftsprache werden sollte.

Wohl sicher hat es zu derselben Zeit, als Kaiser Friedrich und seine Beamten ihre höfischen Weisen sangen, auch schon eine Volksdichtung in der Volkssprache gegeben. Doch sie führte ein bescheidenes Dasein neben der glänzenden Hofdichtung und hat keinen Freund gefunden, der sich die Mühe gegeben hätte, ihre verachteten Äußerungen zu sammeln und aufzubewahren. Nur auf einzelne höfische Minnesänger blieb ihre frische Natürlichkeit nicht ganz ohne Wirkung. In einer kleinen Anzahl von Gedichten verlassen sie den Gedankenkreis der ritterlichen Liebe, um wirklichem Empfinden Ausdruck zu geben. Ein frischerer, natürlicherer Hauch weht durch eine ganze Anzahl Scheidelieder.

Kaiser Friedrichs Sohn Friedrich von Antiochien zeigt uns ein Mädchen und den Geliebten in einem Abschiedsgespräche. Das Mädchen ist untröstlich. Das Leben ist ihm zur Last, und der Tod wäre ihm süß. Es haßt das Land, das des Geliebten Anwesenheit fordert. „Nun scheidet mein Geliebter, den ich vor allen liebte. Ich schelte das süße Toscana, das mir mein Herz entführt.“ Doch der Liebende tröstet sie damit, daß er nicht aus eignem Willen scheide, sondern seinem Herrn gehorchen müsse. Sein Herz bleibe bei ihr. Glühend schildert Giacomino Pugliese in einer Kanzone das Liebesglück und dann den Abschied: „Als ich zu scheiden kam, blickte mich die Schöne an und seufzte unter Thränen. So viel waren der Seufzer, daß sie mir kaum antwortete. Meine süße Frau ließ mich nicht scheiden.“ In einem anderen Liede erinnert er die Geliebte an den Tag, wo sie sich fanden, wie sie sich herzten und küßten, wie er sie mit starkem Arm aus dem Fenster ihres Palastes heraushob und sie sein wurde. Als er schied,

sprach sie unter Seufzen: „Wenn du gehst, mein Geliebter, und weilst zu lange, so werde ich Nonne und führe ein anderes Leben, nie mehr geh' ich zu Spiel und Tanz, sondern schließe mich ein, mehr als eine Einsiedlerin." Auch Giacomo da Lentino weiß in einigen Kanzonen das Liebesglück, den Trennungsschmerz und die Sehnsucht nach der Geliebten in warmen Worten zu schildern. Von rührender Einfachheit und Natürlichkeit ist die Klage, welche Rinaldo d'Aquino dem Mädchen in den Mund legt, deren Geliebter dem Kreuzheere ins Heilige Land folgt: „Nie mehr gewinne ich Trost, noch will ich fröhlich sein. Die Schiffe sind im Hafen angelangt und wollen die Anker lichten. Es zieht der Herrlichste ins Land jenseit des Meeres, und ich, weh mir armen Schmerzbeladenen, was soll ich thun?" Tag und Nacht seufzt sie und weiß nicht, wo sie sich befindet. Sie bittet Gott, er möge den Geliebten schützen und retten, da er ihn einmal von ihr geschieden hat, und dann wendet sie sich an das Kreuz: „Das Kreuz rettet die Menschheit, aber mich macht es irre; das Kreuz bringt mir Schmerz, und es nützt mir nichts, Gott anzuflehen. Weh mir, du Kreuz der Pilger, warum hast du mich so vernichtet? Weh mir Armen, Elenden, die ich ganz erglühe und entbrenne." Der Kaiser soll ihren süßen Schatz hüten, er, „der die ganze Welt in Frieden hält und mit ihr Krieg führt". Als der Geliebte das Kreuz nahm, wußten sie beide noch gar nicht, wie lieb sie sich hätten, obwohl sie um ihr geliebtes Leben Schläge und Einschließung erduldete. Endlich ergibt sich das Mädchen in die unabänderliche Scheidung. So möge der Herr der Schöpfung das Kreuzheer und den Geliebten sicher ins Heilige Land gelangen lassen. Ein Dichter aber soll ihren Kummer in Worte fassen und das Lied ihrem Leben nach Syrien senden.

Die leidenschaftliche Eifersucht eines Mädchens, das sich von ihrem Geliebten zu gunsten einer Nebenbuhlerin verlassen wähnt, schildert uns Odo delle Colonne in einer Kanzone.

Ohne Schuld leidet sie furchtbare Qualen durch ihren Geliebten, der sie stolz abweist, und doch sprach er einst bei einer Zusammenkunft zu ihr: „Wenn ich dich besitze, o mein Leben, bin ich seliger, als wenn ich die Herrschaft über die Welt mein eigen nennte." Jetzt verschmäht er sie: „Es scheint, daß er ein anderes Lieb hat. O Gott, wer mir ihn minnet, sterbe von böser Lanze und ohne Reue." Ihr Lied soll dem Ungetreuen das Herz wenden, die Nebenbuhlerin aber töten, damit sie von neuem Freude und Wonne genieße.

In einem anderen Gedichte des Rinaldo d'Aquino, das aber weit mehr durch die Fesseln der höfischen Weise gebunden ist, sehen wir ein junges Mädchen, das den Geliebten nicht länger schmachten lassen will, und von Liebessehnen spricht auch eine namenlose Kanzone.

Der Dichter berichtet ein Gespräch zwischen Mutter und Tochter, das er belauscht hat. Die Tochter will einen Mann haben. Die Mutter ermahnt sie, ihr Verlangen zu zügeln, doch die Tochter hat ihr Auge bereits auf „ein Licht, das klarer ist als die Sonne", geworfen und will nicht davon lassen. Die Scheltworte der Mutter reizen sie nur zu einer zornigen Antwort.

Endlich finden wir auch noch das in der Volksdichtung so beliebte Motiv der „Malmaritata", der unglücklich Verheirateten, in einigen Liedern.

Giacomino Pugliese hält mit seiner Geliebten ein Wechselgespräch. Er macht ihr Vorwürfe, daß sie sich vor ihm verstecke, wenn er unter ihrem Fenster schmachtend vorbeigeht. Sie weiß sich aber geschickt zu verteidigen: „Mein Geliebter, gezwungen geschieht es, daß ich mich verstecke und verberge, denn so strenge hält mich der, den Christus verderben möge." Auf weiteres Drängen des Geliebten verspricht sie ihm dann eine Zusammenkunft. Dies Thema tritt noch deutlicher in einem ohne Namen und nicht ohne Lücken überlieferten Gedichte hervor. Der Liebende beklagt sich, daß die Geliebte von ihrem Gatten so schlecht behandelt wird, und dann wird die Frau selbst redend eingeführt. Der Mann vernachlässigt sie und schlägt sie, wenn er sieht, daß sie sich einmal lustig hält. Ihr tiefer Haß malt sich in folgenden Worten: „Säh' ich ihn doch noch in diesem Jahre sterben unter vielen Qualen und Schmerzen! Dann wäre ich in gutem Hafen, denn ich freute mich darüber mein Leben lang. Vor den Leuten würd' ich ihn beweinen und mich mit Händen schlagen, doch in meinem Innern würd' ich sagen: ich lobe den erhabenen Gott." Etwas verschieden ist das Motiv in einem anderen, gleichfalls namenlos überlieferten Gedicht behandelt. Hier klagt das Mädchen dem Geliebten, daß ihr Vater sie wider ihren Willen verheiraten will, und bittet ihn um Hilfe. „Mit [illegible] ich dich, jetzt hilf mir, denn du bist auf Erden mein Gott." Auch sie wünscht dem Störenfried ihres Glückes noch in diesem Jahre den Tod und möchte mit dem Geliebten entfliehen. Doch dieser rät ihr, den Wunsch des Vaters ruhig zu erfüllen und keinen Lärm zu machen, damit sie nicht in schlechten Ruf käme, wenn ihre Liebe entdeckt würde. Diese könne trotz der Ehe fortbestehen: „Viele

Frauen haben einen Mann, den sie sehr hassen; sie thun zu ihm schön, doch darum lieben sie ihn nicht mehr: so sollst auch du es machen." Er wird sie für alles Ungemach reichlich trösten.

In all diesen Gedichten haben wir Frauen, in denen wirkliches Leben glüht, die von wahrer Leidenschaft beherrscht werden. Wir finden dergleichen auch in der provenzalischen Poesie, aber die italienischen Dichter sind gerade hier, wo sie auf dem Boden der Wirklichkeit stehen und Selbstbeobachtetes wiedergeben, unabhängig von ihr. Höchstens könnten sie die Anregung zu solchen Schöpfungen von ihren westlichen Nachbarn empfangen haben. Der Vers, welcher in diesen volkstümlichen Gedichten vorherrscht und ihnen samt dem einfachen Strophenbau auch äußerlich ein ungekünstelteres Gepräge gibt, ist der kürzere Siebensilbler.

Neben diesen Liedern in volkstümlicher Weise, die von höfischen Dichtern verfaßt sind, ist uns noch ein längeres Gedicht erhalten, nach dem Anfange die „Frische Rose" (Rosa fresca) genannt, das einen ganz besonderen Charakter trägt. Es hat ein viel stärkeres und unmittelbareres volkstümliches Gepräge, weil es einen Mann aus den unteren Volksschichten zum Verfasser hat, einen unbekannt gebliebenen Bänkelsänger aus Sizilien oder dem süditalienischen Festlande, dem man lange Zeit ohne Grund den Namen Cielo dal Camo oder Ciullo d'Alcamo beigelegt hat. Es ist ein sogenannter Contrasto zwischen dem Bänkelsänger und einem Landmädchen, ein Gedicht in Wechselrede, bei dem jedem eine Strophe zufällt, in 32 Strophen. Die Form, welche es zeigt, drei miteinander reimende vierzehnsilbige Verse mit Cäsur in der Mitte und zwei reimende Elfsilbler, ist auch späteren volkstümlichen Gedichten aus Unteritalien eigen. Einige historische Anspielungen beweisen, daß die Entstehung des Contrasto kurz nach 1231 anzunehmen ist. Die Sprache ist weit mehr mit Dialekt durchsetzt als bei den Erzeugnissen der Sizilianischen Dichterschule. Seine rohe, urwüchsige Ausdrucksweise sucht der Bänkelsänger an manchen Stellen durch Verbrämung mit höfischen Ausdrücken zu verbergen, doch der Inhalt des Gedichtes bleibt ungeschminkte Naturwahrheit.

Der Bänkelsänger will ein Landmädchen, welches ihm gefällt, seinem Willen gefügig machen, und nach einem langen Hin- und Herreden werden beide auch handelseinig. Er bittet die „frische, duftende Rose, die im Sommer erscheint", seine Liebesqual zu lindern. Sie antwortet aber schnippisch: „Wenn du dich um mich härmst, so ist das Thorheit; das Meer könntest du eher beackern und besäen, die Habe der Erde ganz zusammenbringen, als mich die Welt haben könnte. Eher gehe ich ins Kloster." Er hofft trotzdem, daß sie ihn erhört und Gegenliebe gewährt. Doch sie droht ihm mit Vater und Verwandten, die ihn übel zurichten würden, wenn sie ihn bei ihr fänden. Er beweist ihr aber, daß die Gesetze, die Kaiser Friedrich gegeben hat, dies verbieten, und kehrt zu seinen Liebesanträgen zurück. Ihr Widerstand wird immer schwächer. Nochmals droht sie damit, in ein Kloster zu gehen und Nonne zu werden, und als er antwortet: „Wenn du Nonne wirst, Frau mit dem lichten Antlitz, komme ich ins Kloster und werde Mönch.. bei dir weil' ich den Abend und Morgen", bittet sie ihn, doch von ihr abzulassen. „Durchsuche die Welt, die so groß ist, und du wirst ein schöneres Mädchen als mich finden." Dies weiß der schlaue Sänger geschickt auszunutzen, und er antwortet siegesbewußt: „Durchzogen hab' ich Kalabrien, Toskana und die Lombardei, Apulien, Konstantinopel, Genua, Pisa, Syrien, Deutschland und Babylonien und die ganze Barbarei, doch fand ich keine so höfische Frau: zu meiner erhabenen Göttin erkor ich dich." Solchen Schmeicheleien kann das Bauernmädchen nicht mehr widerstehen. Es gibt nach, doch der Liebhaber soll zu ihren Eltern gehen und, wenn diese ihre Einwilligung geben, sie in der Kirche öffentlich vor den Leuten heimführen. Daran denkt der Bänkelsänger natürlich gar nicht. Wohl aber erkennt er, daß er nunmehr gewonnenes Spiel hat, und wird immer zudringlicher und deutlicher in seinem Begehren. Das Mädchen sträubt sich noch eine Weile vergebens und bittet ihn schließlich, den nächsten Tag wiederzukommen. Er läßt sich jedoch nicht abweisen, und sie gibt zuletzt ganz nach, als ihr der Liebhaber einen Scheinschwur geleistet hat, ihr stets seine Treue bewahren zu wollen.

3. Die Sizilianische Dichterschule und die Übergangsschule in Toskana und Bologna.

Die Sizilianische Dichterschule blieb nicht lange auf Süditalien beschränkt. Sehr bald, noch zu den Zeiten der Hohenstaufen, breitete sie sich nach der Toskana und der Romagna aus. Dorthin wurde die Dichtung von Männern gebracht, welche an Kaiser Friedrichs Hof verkehrt und sie dort kennen gelernt hatten, von hohen Beamten, die zur Verwaltung von Städten und Provinzen hingeschickt wurden oder Gesandtschaften auszuführen hatten, und von dem Hofe selbst, welcher sich öfter auf längeren Reisen durch Italien befand. In Bologna wird der gefangene Enzo nicht wenig zu ihrer Verbreitung beigetragen haben, denn er wurde nicht in strengem Gewahrsam gehalten, sondern konnte täglichen Verkehr mit den adligen Bürgern der Stadt pflegen. Die Städte Mittelitaliens, namentlich die kaiserlich gesinnten, wurden bald sogar der eigentliche Sitz des neuen, die Provenzalen nachahmenden Minnegesangs, der in Süditalien nach der Eroberung des Königreichs Sizilien durch Karl von Anjou und dem Untergang der letzten Hohenstaufen verstummte.

Eine lange Reihe von Dichtern tritt uns hier entgegen. Zu den ältesten gehören die drei Aretiner Bandino und Giovanni dall' Orto und Guittone del Viva, den wir näher kennen lernen werden. Aus Siena stammt der Ritter Folcacchiero dei Folcacchieri, der seiner Vaterstadt mehrfach diente und 1260 bereits gestorben war. Gleichfalls Senesen waren Bartolomeo Mocari und Mino di Federigo mit dem Beinamen Caccia. In Lucca finden wir Dotto Reali und Buonagiunta di Riccomo Orbicciani degli Overardi, in Pistoja Meo Abbracciavacca, in Florenz Dante da Majano, so genannt nach einem kleinen Orte Majano bei Fiesole. Wir besitzen von ihm auch zwei provenzalische Sonette, und er lebte noch im Mai 1301. In Pisa sind die Dichter der Sizilianischen Schule besonders reich vertreten. Dort reimen Ciolo della Barba, Betto Mettafuoco, Girolamo Terramagnino, der des Provenzalen Raimon Vidal Grammatik „Razos de trobar“ (Regeln der Dichtkunst) in provenzalische Verse brachte, Gallo d'Agnello, der 1275 von seinen Mitbürgern als Gesandter auf das Konzil von Lyon geschickt wurde, u. a. In Bologna finden wir gleichfalls mehrere Angehörige der Sizilianischen Dichterschule: Fabruzzo aus der mächtigen und angesehenen Familie der Lambertazzi, den seit 1274 verbannten Führer der bolognesischen Ghibellinen, Paolo Zoppo da Castello, Ranieri Bornio de' Samaritani, der auch nach seinem Eintritt in den Franziskanerorden noch politisch thätig war, und den Notar Semprebene. In der ersten Zeit seines Dichtens gehörte auch Guido Guinizelli der Sizilianischen Dichterschule an; er schlug jedoch bald andere, selbständige Wege ein. In Faenza in der Romagna finden wir endlich Tommaso da Faenza und Ugolino Buzzuola. Letzterer war der natürliche Sohn des Welfenführers Alberico de' Manfredi, dessen schändlicher Verwandtenmord von Dante für alle Zeiten gebrandmarkt ist („Hölle“ 33, 118 ff.). Sein Leben war eine Kette von Verschwörungen und Kämpfen, inmitten derer er am 8. Januar 1301 starb. Wir besitzen nur noch zwei Sonette von ihm. Der Dichter Francesco da Barberino aber, der ihn persönlich kannte, spricht von einem didaktischen Gedichte „De salutandi modis“ (Über die Arten des Grüßens), und auch Dante muß mehr von ihm gekannt haben.

Die Lieder all dieser Männer unterscheiden sich in nichts von denen der südlichen Dichter. In ihnen herrscht dieselbe sklavische Nachahmung der provenzalischen Vorbilder, sie sind, von einzelnen dialektischen Eigentümlichkeiten abgesehen, in gleicher Sprache geschrieben, sie zeigen

dieselben Künsteleien und Spielereien in Form und Metrik. Vielfach hat man in letzterer Beziehung sogar die süditalienischen Dichter überboten und dadurch einen noch schnelleren Verfall der Dichterschule herbeigeführt, der ohnehin nach dem Untergang der Hohenstaufen eintreten mußte. Denn mit ihnen und ihrem glanzenden Hofe waren die letzten Reste des ritterlichen Geistes, der den Inhalt der höfischen Dichtung bildete, zu Grabe gegangen, und in der Toskana triumphierte überall der praktische Burgersinn der emporblühenden freien Gemeinden.

Dieser Geist war es auch, der eine allmähliche Loslösung vom provenzalischen Einflusse herbeiführte. Toskanische und bolognesische Dichter vermitteln den Übergang von der alten zu der neuen Dichterschule. Sie sind selbst zum größten Teile in der alten Überlieferung aufgewachsen und haben in der alten Weise gedichtet, aber sie wenden sich allmählich von ihr ab, indem sie namentlich in die Streitgedichte in Sonetten, die wir vereinzelt schon im Süden fanden (vgl. S. 20), und die sich in der Toskana besonderer Beliebtheit erfreuten, neue Stoffe einführen, die mit dem sie umgebenden Leben in unmittelbarem Zusammenhange stehen. Auch in der Toskana bildeten einen wesentlichen Inhalt dieser Tenzonen, die oft aus acht und mehr Sonetten bestanden, die Fragen über die Liebe: wie entsteht sie, welches ist ihr Wesen, welches der erste Schmerz, den sie bereitet, welches der größte &c. Daneben aber werden schon persönliche, naturwissenschaftliche, moralische, theologische und politische Fragen behandelt. Das Sonett dient ausschließlich zu solchem Meinungsaustausch. Es wird neben der Kanzone die vorherrschende Dichtungsform, und man versucht, es mannigfach umzugestalten und zu erweitern. Dazu wird der Volkspoesie die reizende Form der Ballata entlehnt, die zum Tanz gesungen wurde. Sie besteht aus einer einleitenden Strophe des Chores, der Ripresa, die nach jeder von einer Einzelstimme gesungenen Strophe wiederholt wird, und aus einer Anzahl gleichgebauter Strophen, die jede aus zwei gleichen Teilen und einem dritten, mit der Ripresa im Reim übereinstimmenden Teil bestehen. Die Ausdrucksweise der Dichter wird einerseits zwar durch bewußte Anlehnung an den lateinischen Periodenbau noch schwerfälliger und schwerverständlicher, anderseits aber, wo dies nicht stattfindet, bedeutend gewandter und klarer. So zeigen eine ganze Anzahl Toskaner, die inhaltlich der Sizilianischen Dichterschule treu bleiben, öfter schon eine bezaubernde Einfachheit und Klarheit der Darstellung, die den alten, bis zum Überdruß wiederholten Gedanken gewissermaßen den Reiz der Neuheit verleihen. Die meisten dieser Dichter sind Söhne von Florenz, so Pacino Angiolieri, Maestro Megliore degli Abati, Guido Orlandi.

Eine hervorragende Stelle unter den Übergangsdichtern, deren Blütezeit von 1260—80 fallt, nimmt der schon genannte Guittone del Viva ein. Er galt seinen Zeitgenossen als das Haupt einer Schule. Das zeigen zahlreiche an ihn gerichtete Lieder, deren Verfasser ihn als ihren Meister bezeichnen, von ihm Ratschlage erbitten und ihm ihre Gedichte zur Verbesserung senden, das beweisen die vielfachen Nachahmungen seiner moralischen und politischen Sonette und Kanzonen. Er wurde um 1230 in Santa Firmina bei Arezzo geboren und unterstützte seinen Vater Michele in dem Amte eines Kämmerers. Er lebte in glücklicher Ehe, verließ aber in reuiger Abkehr von der Welt und religiösem Eifer vor 1260 Frau und Kinder. Er trat in den 1261 in Bologna gegründeten militärisch religiösen Orden der Ritter der Santa Maria gloriosa ein, die im Volke die „Frati Godenti“, die „lustigen Brüder“, hießen, und verbrachte seine letzten Lebensjahre in Florenz, wo er 1294 starb. Den beiden Teilen seines Lebens entsprechen zwei Arten der Dichtung. In der ersten Hälfte dichtete er Liebeslieder in der Weise der Sizilianischen Schule, ja der Einfluß der Provenzalen ist bei ihm durch eifriges Studium ihrer Dichtungen noch verstärkt, und er gestattet der provenzalischen Sprache manche Einwirkung

auf grammatische Konstruktionen und den Wortschatz. Nach seiner inneren Wandlung verwirft er den Minnesang und warnt davor, sein „thörichtes Dichten“ von früher zu lesen. Er schreibt von nun an statt Liebeslieder und Unterweisungen in der Kunst, zu lieben, meist moralische und theologische Abhandlungen in Versen zur Belehrung seiner Mitmenschen. Denn Guittone war von warmem Glaubenseifer beseelt, und tief bekümmert über die Zerrissenheit seines Vaterlandes und der Toskana, versucht er diesem Zustande durch seine Ermahnungen abzuhelfen. Sind sie auch meist in Form, Ausdruck und Gedanken plump, ungelenk und hausbacken, so ist es doch leicht, ein wirklich fühlendes Herz dahinter zu entdecken. Die schwerverständliche Form, welche Guittone schon von seinen Zeitgenossen öfter vorgeworfen wird, hat zum Teil ihren Grund in dem Bestreben, Redeweise und Wortstellung dem Latein anzupassen, dem er in dieser Periode seines



Die Ebene von Montaperti. Nach einem Lichtdruck in Hoeplis Ausgabe der „Göttlichen Komödie“ Mailand 1898. Vgl. S. 28.

Dichtens einen wesentlichen Einfluß gestattete, ist anderenteils aber auch absichtlich, weil Unklarheit für Tiefe galt. Doch schon diese Abkehr von dem Gedankeninhalte der provenzalisierenden Dichtungsweise ist beachtenswert, wenngleich sie keine wahre Poesie hervorgebracht hat. Noch wichtiger ist es aber, daß Guittone auch die politische Dichtung pflegte. Er war der erste, der gleich den Trobadors seine Stimme im Gewühl der kämpfenden Parteien erschallen ließ.

In der Toskana herrschten damals stürmische Zeiten. Die einzelnen Gemeinden waren allmählich selbständig geworden. Es war ihnen gelungen, den altansässigen Feudaladel zu bezwingen. Damit waren aber die Kämpfe nicht vorüber. Die Städte suchten sich nun gegenseitig zu unterwerfen und befriegten sich unausgesetzt. Innerhalb ihrer Mauern rieben sich die Adelsparteien in nutzlosen Fehden untereinander und mit dem Bürgertume auf, das immer mehr die Herrschaft in die Hände bekam, sich aber gleichfalls in Parteien spaltete. Trotz dieser unsicheren Zustände erstarkte das städtische Leben, besonders in Florenz, das bald die einflußreichste Gemeinde wurde. Im Jahre 1258 waren die Ghibellinen aus ihren Mauern vertrieben worden, bis ihnen 1260 der glänzende Sieg bei Montaperti (s. obige Abbildung) die Thore

ihrer Vaterstadt wieder öffnete und die Verbannung der Gegner zur Folge hatte. Da schleudert Guittone ein heftiges Rügelied gegen die siegreiche Partei, und sein edler Zorn läßt ihn hier kraftvollen Ausdruck finden, der schon erfolgreich mit der schwerfälligen Form ringt.

Er beklagt die Stadt Florenz, die von ihrer Höhe gestürzt wurde. Dem Löwen sind jetzt die Klauen, die Zähne und der Mut genommen, und das haben die eignen Kinder gethan, die dadurch selbst in schmähliche Abhängigkeit von anderen Gemeinden und den Deutschen geraten sind. Ironisch fährt er fort: „Und da ihr nun die Deutschen in eurem Hause habt, dient ihnen gut und laßt euch ihre Schwerter zeigen, womit sie euch das Gesicht gespalten und eure Väter und Söhne getötet haben; und es freut mich, daß ihr ihnen, da es ihnen große Mühe machte, dies auszuführen, gehörig von eurem Gelde geben müßt." In demselben Tone zählt er die weiter gewonnenen Vorteile auf und fordert zum Schluß alle italienischen Barone auf, zur Huldigung nach Florenz zu ziehen, das sich nunmehr zum König der Toskana machen wolle.

Bei einer anderen Gelegenheit ermahnt er seine Mitbürger in einer langen, aber zu allgemein gehaltenen Kanzone, von ihrem bösen Thun zu lassen, das dem „süßen aretinischen Vaterlande" jede Wonne genommen und in das Gegenteil verkehrt hat.

„O verruchtes und grausames Volk, der Stolz nimmt dir so den Verstand und läßt dich so thöricht erscheinen, daß dir Gift schmackhafter ist als Honig. Nun endlich nimm dir die Binde von den Augen und siehe, wo du sitzest, und dann wende dich um, und sieh in deinem Innern den Ort, wo du saßest; und wo du sitzen würdest, hättest du dich gut geführt, hast du zu bedenken."

Die Siegesfreude der Ghibellinenpartei war nur eine kurze. Bereits im Jahre 1263 von Papst Urban IV. gegen König Manfred zu Hilfe gerufen, erscheint 1265 Karl von Anjou in Italien, und es beginnen die Kämpfe, die mit dem Untergange des hohenstaufischen Kaiserhauses enden. Die Niederlage und der Tod Manfreds in der Schlacht bei Benevent hat auch die Rückkehr der Guelfen nach Florenz und die Vertreibung der Ghibellinen zur Folge. Die Kunde von dem Zuge des jugendlichen Konradin rief hier daher eine leicht erklärliche Erregung der Gemüter hervor, die sich auch in einer Anzahl Sonette florentiner Dichter Luft macht.

Monte Andrea, auch in seinen zahlreichen moralischen Dichtungen ein eifriger Nachahmer Guittones, ruft den Anhängern Konradins, deren Zuversicht groß geworden war, in einem Doppelsonette zu: „Hofft nicht, ihr Ghibellinen, Hilfe von der Wahl, die in Deutschland stattgefunden hat .... den Biß des Lammes fürchtet man nicht, denn sein Beißen macht nicht blutig." Karl wird sich seiner schnell entledigen. Seine Scharen sehnen sich bereits nach dem Kampfe. Ihm antwortete Schiatta di Messer Albizo Pallavillani, und einen anderen langen Sonettenstreit über denselben Gegenstand führte er mit Palamidesse di Bellendote del Perfetto, dem Notar Ser Cione, Guglielmo Beroardi, Federigo Gualterotti, Chiaro Davanzati und Lambertuccio Frescobaldi, einem reichen und angesehenen, politisch vielfach thätigen Bürger. In Pisa dichteten Pannuccio del Bagno, Lotto di Ser Dato und Bacciarone di Bacone jeder eine Kanzone auf die Unterdrückung der Ghibellinenpartei durch Ugolino della Gherardesca, dessen grausiges Ende Dante in einem seiner schönsten Gesänge der „Hölle" (33) geschildert hat. Lotto und Pannuccio mußten beide bei der Gelegenheit im Kerker schmachten. Die Nachahmung Guittones ist bei diesen Dichtern auch in der schwerfälligen, oft kaum verständlichen Ausdrucksweise bemerkbar.

Zu der Einführung neuer Stoffe und der Entwickelung einer gewandteren Ausdrucksweise tritt bei den Dichtern der Übergangszeit endlich noch die Einwirkung volkstümlicher Motive, der wir schon im Süden begegneten (vgl. S. 21), und die hier noch tiefer und nachhaltiger sein mußte, weil die Dichter aus dem Bürgerstande hervorgingen. So schildert uns Ciacco dell' Anguillaia aus Florenz ein Gespräch zwischen Liebhaber und Mädchen, in dem ersterer dasselbe Ziel verfolgt und erreicht wie der Bänkelsänger in der „Rosa fresca".

Nach höfischer Weise redet er die „Bäuerin" — eine Bezeichnung, in der wir provenzalischen Einfluß erkennen mögen — als „lieblichen Edelstein" an und nennt sich ihren Knecht. Sie aber antwortet in natürlichem Ton mit einem leisen Anflug von Ironie: „Viel Edelsteine gibt's auf der Erde, im Fluß und im Meer, die Kraft haben im Kriege und uns fröhlich zu machen. Freund, ich bin keiner von diesen dreien. Spür' ihnen wo anders nach und such' ein ander Mädchen." Er geht auf diesen Ton ein: „Frau, zu hart

ist Eure Antwort, denn ich hab' kein Schiff und bin auch kein Taucher, daß ich dorthin zu suchen gehen könnte, wo Ihr mir liegt. Um Euretwillen komme ich vor Liebe um, wenn Ihr mir nicht helft!" Diese Beteuerung hat zwar noch nicht die erhoffte Wirkung, aber endlich läßt sich das Mädchen rühren, es gibt nach, und als er nochmals brünstig um Gnade gebeten und erklärt hat, daß er sein Leben von ihm zum Lehen habe, antwortet es: „So verstehst du um Gnade zu bitten mit lieblicher Demut, daß dir deine Treue anmerkt nun; so liebst du von Herzen. So hast du mir gepredigt und zu reden verstanden, daß ich einwillige. Sag' mir, wonach steht dein Verlangen?"

Weit realistischer sind zwei Gedichte von dem sonst unbekannten Compagnetto da Prato.

Zu dem einen beklagt sich eine junge Frau darüber, daß ihr Mann sie aus falscher Eifersucht geprügelt habe. Dies hat sie nun in ihrem Zorne dazu gebracht, den vermuteten Fehltritt wirklich zu begehen, und sie befindet sich wohl dabei: „Aus Zorn über den bösen Mann wurde ich dein, nicht aus Liebe; doch seitdem du mich besitzest, ist mir deine Süße so ins Herz gedrungen, daß mein Elend zur Freude umgeschlagen ist", spricht sie zu dem Geliebten. Nur eine alte Nachbarin, die hinter den Handel gekommen ist, stört das Liebesglück durch üble Reden. Der Geliebte tröstet sie aber und wünscht die Alte in die Hölle, worauf die junge Frau erklärt, nur ihm angehören zu wollen, was sich ihrem Verhältnisse auch entgegen türmen möge. Das andere Lied zeigt uns ein Mädchen, das seine ungestüme Liebesglut nicht mehr zähmen kann und zu dem Geliebten sendet. Dieser traut erst seinen Augen und Ohren nicht und spricht äußerst schüchtern und demütig: „Ich glaubte nicht, daß Eure Hoheit zu mir hinabzusteigen geruhen würde." Das Mädchen weiß ihn aber bald davon zu überzeugen, daß er nicht träumt, und ihre Wünsche, die durch die Blödigkeit des Mannes nur noch gesteigert und ungeduldiger werden, finden die ersehnte Befriedigung.

Besondere Beachtung verdienen aber noch zwei Florentiner, deren einen wir schon als politischen Dichter kennen gelernt haben, Chiaro Davanzati und Rustico di Filippo. Von ersterem besitzen wir etwa 190 Gedichte, doch nur sehr kärgliche Lebensnachrichten. Aus einer Urkunde erfahren wir, daß er in Florenz ansässig war und in der Schlacht bei Montaperti (s. die Abbildung, S. 26) mitkämpfte, aus einer anderen, daß er am 18. Juni 1280 bereits gestorben war. In seinen Jugendgedichten ist er ein Schüler der provenzalisierenden Richtung und folgt ihr durchaus in Gedanken, Bildern und Vergleichen, in der Metrik, der dunkeln Rede und sprachlichen Spielereien. Mit Vorliebe behandelt er die Tierbilder (vgl. S. 20), die er in einer ganzen Anzahl von Sonetten durchführt. Er geht in seiner Nachahmung der Provenzalen in einem Gedichte sogar bis zur wörtlichen Entlehnung aus einem Liede des Trobadors Perdigon. In einer Tenzone von dreizehn Sonetten mit Monte Andrea und Maestro Rinuccino wird das Thema behandelt, ob Demut oder Zwist die Liebe mehr fördert. Dann wendet sich Chiaro aber der Schule Guittones zu. Er sendet Gedichte an ihn und begrüßt ihn begeistert als seinen Herrn und Meister:

„Wenn ich tüchtig sein will und keine Tüchtigkeit besitze, so muß ich mich vor der Stelle verneigen, wo Tüchtigkeit ist, und das will ich vor Euch thun, aretinischer Meister, Guittone, in dem Wert und Tüchtigkeit ist. Und mein Verneigen und mein Gehorsam geschieht in der Absicht, Euch immer zu dienen; doch fürchte ich, es sei eine thörichte Kühnheit, von einem so Erhabenen Wohlwollen zu erwünschen."

Bewußt kehrt er sich von der alten Schule ab, als deren Hauptvertreter in der Toskana Bonagiunta da Lucca galt, führt in einem Sonette die Fabel von der Krähe aus, die sich mit fremden Federn schmückte, und fährt dann, an den Lucchesen gewendet, fort: „Dies sage ich für dich, neuer Sänger, der du dir die Federn des Notars aneignetest und fremde Dichtung stiehlst. So wie die Vögel die Krähe rupften, würde dich als falschen Lügner rupfen, wenn er noch lebte, der Notar Jacopo." Wie Guittone verdammt er nun die irdische Minne in zwei Kanzonen. Wie sein Lehrmeister preist er in scholastischer Weise in einer anderen die wahre, die göttliche Liebe und schreibt in demselben Stile moralische und theologische Abhandlungen in Versen über den Gleichmut im Unglück, über die Dreieinigkeit und ähnliche Stoffe. Sein bestes Lied auf politischem Gebiete ist eine Kanzone an die Florentiner, die vielleicht nach der Schlacht bei Montaperti gedichtet ist, eine Nachahmung der Kanzone Guittones an die Aretiner (vgl. S. 27), aber viel kraftvoller.

Nachdem er die einstige Größe des „süßen, heiteren florentiner Landes, der Blüte und Königin unter den anderen Ländern", in zwei begeisterten Strophen geschildert hat, ruft er schmerzerfüllt, daß seine eignen Söhne es durch ihre Parteiwut erniedrigt haben, und schließt mit zwei Strophen, aus denen seine edle Seele und seine hohe Vaterlandsliebe hervorleuchten. Sie gipfeln in der Mahnung: „Kehre in deinem Thun um, damit der Herrgott voll Erbarmen durch seine Gnade dich auf den richtigen Weg zurückgeleite'"

Als in Bologna durch Guido Guinizelli, von dem wir bald eingehender zu sprechen haben, der italienischen Lyrik eine neue Auffassung vom Wesen der Liebe, neue Gedanken zugeführt wurden, nahm Chiaro auch diese bereitwillig in seine Gedichte auf, doch vermochten sie nicht, ihn in völlig neue Bahnen zu leiten. Er blieb im Grunde seiner alten Art treu; die neuen Gedanken finden sich mosaikartig hier und dort in seine Lieder eingefügt. Überall aber begegnen wir bei unserem Dichter leichter, fließender Sprache und gewandtem Ausdruck, wenn er sich nicht absichtlich in der dunkeln Redeweise gefällt. In manchen Gedichten ist der Einfluß volkstümlicher Elemente unverkennbar, in vielen stoßen wir schon auf Gedanken, die später bei Dante und anderen wiederkehren, so daß er ihr unmittelbarer Vorläufer genannt werden kann.

In einem Sonettengespräch mit der Geliebten, in welchem der Dichter vergeblich ihre Neigung zu gewinnen sucht, beteuert er: „Ich sterbe aus Liebe, wenn ich Euch, Schöne, sehe, und über mein Herz habe ich keine Macht, denn Ihr habt es; zu mir will es nicht zurückkehren." Sie antwortet aber schlagfertig: „Wenn du über dein Herz nicht die Herrschaft hast, wie könntest du dann das meinige bekommen? . . . . wenn du schon das nicht in der Gewalt hast, welches du besitzest, glaubst du dann noch das eines anderen mit Gewalt zu erlangen?" In einem anderen Sonette ist dieser Gedanke von dem Herzen, das Madonna besitzt, in einem reizenden Bilde ausgeführt: „Ähnlich so geschieht es mir wie dem Vöglein, das fortfliegt und nicht wiederkehrt; wegen der schönen Nahrung, die es findet, weilt es an einem Orte und läßt sich dort nieder. So sende ich mein Herz zu Euch, reizende Dame, damit es Euch von meinen Qualen erzähle: es bleibt bei Euch, und ich verliere es, so sehr gefällt es ihm; es kümmert sich um kein ander Gut." Die wechselnden Leiden und Freuden der Liebe weiß er anmutig zu schildern, und die Wirkung, welche die Erscheinung der Geliebten ausübt, wird von ihm mehrfach ganz so dargestellt wie später bei Dichtern der neuen Schule: „Das strahlende Licht, wenn es erscheint, verbreitet Helle an jedem dunkeln Orte; solche Kraft hat sein Blick, daß sein Glanz alle anderen übertrifft. So macht meine Herrin den, der sie anschaut, fröhlich, wenn er irgend einen Schmerz hat; sogleich bringt sie ihn zur Freude zurück, so weit geht und reicht ihr Wert. Und die anderen Frauen machen sie zu ihrem Banner, zur Kaiserin jeder Sitte, denn sie ist die Leuchte aller. Und die Maler pflegen sie anzuschauen, um ein Bild von dem so schönen Antlitz zu malen und es anderen Leuten zu zeigen." Rührend kommt der Abschiedsschmerz in einem innigen Sonett zum Ausdruck, ganz realistisch aber ist nur eine Kanzone, in der er sich von einer treulosen Geliebten lossagt und ihr Treiben in unverblümten Ausdrücken geißelt.

Ein derber Realismus, mit gesundem Humor gepaart, tritt auch in einem Teile der Gedichte des Rustico di Filippo zu Tage, der als Sohn eines Seidenwirkers ungefähr um das Jahr 1230 in Florenz geboren wurde. Er war mit mehreren Dichtern, darunter Brunetto Latino, befreundet und starb um 1280. Von seinen Gedichten sind nur Sonette erhalten. In seinen Liebesliedern folgt er teilweise der Sizilianischen Dichterschule, immer jedoch, wie wir es auch schon bei Chiaro Davanzati und anderen Toskanern fanden, in gefälligem Ausdruck und gewandter Form. In anderen Sonetten bringt er schon ganz neue Gedanken vor.

In einem der schönsten dieser Art spricht er von den Thränen, die er aus Liebesschmerz vergießt, in einem anderen weiß er trefflich die Liebespein zum Ausdruck zu bringen, und die ruhelose Sehnsucht nach der Geliebten schildert glücklich folgendes Sonett, das durch seinen kecken Schluß den Humoristen verrät, zugleich aber zeigt, daß der Dichter von Dantes idealer Auffassung der Liebe doch noch fern ist. „Oft komme ich, Euch zu sehen, um meine Augen und mein Herz zu befriedigen; doch wenn ich scheide, quält mich Amore so, daß ich nicht weiß, was ich machen soll; und umzukehren zwingt mich das Verlangen. So hat mich Amore mit seiner Glut entflammt. Und wenn ich dann scheide, dann kehrt der Schmerz wieder und scheidet die Lust. Wie soll ich Unglücklicher es also machen, da ich meine

Herrin nicht einmal mit den Augen sehen und mein Herz erfreuen kann? Edle und Liebreiche, mehr als jede andere, du weißt, in welcher Weise du mich retten kannst; möcht' ich doch nicht ohne Freude verderben, denn das wäre Unrecht."

Am originellsten ist der Dichter aber dort, wo er sich in seinem eigentlichen Elemente bewegt, in seinen humoristischen und satirischen Sonetten. Einige beschäftigen sich mit Politik; weit öfter sind es feingezeichnete Bildchen aus dem täglichen Leben, deren Verständnis uns leider mehrfach durch unsere Unkenntnis von den darin dargestellten Vorgängen erschwert wird.

Als nach der Schlacht bei Benevent die Guelfen nach Florenz zurückgekehrt waren und sich von Tag zu Tag übermütiger gebärdeten, wirft ihnen der Dichter dies mit bitterer Satire vor. Mit wenigen glücklichen Strichen zeichnet er uns Fastello von Montelfi: „Herr Fastello, der Ekel der Menschheit, macht die Ghibellinen mächtig 'runter, und den ganzen Tag hält er Reden auf dem Markt und sagt, daß er sie in Gefahr glaubt; und wenn ihm jemand widerspricht, spuckt er ihm Gift ins Gesicht, dem anderen Schmutz beigemischt ist, und Tag und Nacht schreit er: ‚Möchte uns doch jetzt Gott unser Unglück mindern.'" Die Ruhmredigkeit mancher Guelfen geißelt er in einem Sonett an einen gewissen Panicia, und ein vollendetes Bild eines feigen Prahlhanses entwirft folgendes Sonett: „Ein sehr böses Tierlein hab' ich gesehen, stark gerüstet zu furchtbarem Kriege, dem die Sturmhaube so sitzt, daß es aus dem Geschlechte Salinguerras[1] scheint. Trüge es das Halsstück bis zum Kinn, würde es das Meer, geschweige denn die Erde erobern, und wer vor seinem Visier fürchtet und schreckt, ist nach meiner Ansicht nicht thöricht oder im Unrecht. Es hat ein schreckliches Gesicht und einen gefährlichen Blick, und oft schnaubt es wie ein Löwe, sehr furchtbar dem, den es etwa packt. Und es hat weit glühendere Augen als ein Löwe. Von seinen Feinden wundert es mich sehr, wenn sie nicht aus reiner Angst sterben."

Rustico verschont aber auch die Ghibellinen nicht mit seiner Satire.

Ironisch, indem er so thut, als ob er ihn gegen andere in Schutz nehmen wolle, singt er das Lob des Ugolino degli Ubaldini, der „seine Partei von ganzem Herzen liebt, nur daß er sich gar nicht um sie kümmert", und ein köstliches Bild zeichnet er uns von einem gewissen Messerino: „Als Gott Herrn Messerin schuf, dachte er sicher ein großes Wunder zu schaffen, denn Vogel und Tier und Mensch befriedigte er mit ihm, der von jeder Natur etwas hat. Denn im Kropf bildete er das Entlein nach, in den Lenden sieht er nur wie eine Giraffe aus, und ein Mensch wäre er, wie man sagt, in seinem lieblichen geröteten Gesicht. Weiter gleicht er einem Raben beim Singen und ist geradezu ein Schaf im Wissen und sieht dem Menschen in der Kleidung ähnlich. Als Gott ihn machte, hatte er wenig zu machen, aber er wollte seine Macht zeigen, ein so wunderlich Ding beabsichtigte er zu machen." In einem anderen Sonette spottet Rustico über das ungeschickte Auftreten zweier Stutzer, die jedenfalls in Florenz großes Aufsehen erregten, einer Frau Gemma, deren junge Verwandte sich einer Hungerkur unterzogen hat, um recht schlank zu werden, gibt er den Rat, ihr etwas Gehöriges zu kochen, da die Kur weit über Wunsch angeschlagen hat, u. s. f.

Diese humoristischen Sonette Rusticos sind darum so wichtig, weil sie die Anfänge einer langen und ruhmreichen Entwickelung dieser Dichtungsgattung bilden, welche im 16. Jahrhundert ihre glänzendsten Triumphe feiert.

Die neue Dichterschule ging aber nicht von dieser volkstümlichen Richtung aus, sondern hatte gelehrten Ursprung. In Bologna waren die philosophischen Studien neben den juristischen und grammatischen emporgeblüht, seit durch Kaiser Friedrichs Bemühen die aristotelische Philosophie wieder bekannt geworden war, und Guido Guinizelli führte ihre theosophischen Gedanken und ihre Form in die Dichtkunst ein. Ihn preist Dante selbst mit den Worten:

„Der mir und all den Bess'ren Vater war,
Die süße Liebesreime je gedichtet",

als den Begründer der neuen Richtung („Fegefeuer" XXVI, 97 ff., nach Witte). Er stammt aus der edlen ghibellinischen Familie der Principi und ist etwa 1230 geboren. Er war Richter und wurde 1270 für seine Vaterstadt zum Podestà in der Gemeinde Castelfranco an der

[1] Salinguerra Torelli aus Ferrara, 1244 in Venedig gestorben, berühmter Ghibelline

modenesischen Grenze gewählt. Als am 2. Juni 1274 die ghibellinische Partei der Lambertazzi vertrieben wurde, mußte er mit in die Verbannung gehen und starb 1276. Wie wir es bei Chiaro Davanzati gesehen haben, folgte auch er in seinen ersten Gedichten der Schule des Südens mit all ihren Plattheiten und Formenkünsteleien und wurde ein getreuer Jünger Guittones. Ihm sendet er eine Kanzone zum Verbessern mit einem Begleitsonett, worin er ihn seinen lieben Vater nennt. Bald aber wandelte er seine eignen Bahnen. Seine Neuerung kommt am vollendetsten in der berühmten Kanzone zum Ausdruck, in welcher er eine neue Auffassung vom Wesen der Liebe entwickelt.

Bei den Provenzalen und den ihre Lieder nachahmenden Italienern entsteht die Liebe aus Sehen und Gefallen und verleiht dem Liebenden alle Tüchtigkeiten. Ganz anders Guido. Nach ihm dringt die Liebe nicht von außen in den Menschen, sondern sie wohnt in jedem edlen Herzen, ist eine seiner wesentlichen Eigenschaften. Nur ein edles Herz kann Liebe empfinden. Edler Sinn ist also nicht die Wirkung, sondern die notwendige Voraussetzung der Liebe. Diese wird durch einen äußerlichen Anstoß, den Anblick der Geliebten, erweckt und führt zur Tugend und zur Erkenntnis des Guten und Wahren. In einer Reihe ganz neuer, kraftvoller und zum Teil sehr schöner Vergleiche entwickelt Guido seine philosophische Anschauung, und das ganze Lied schließt mit der gefühlswarmen Strophe ab: „‚Weib‘ (gemeint ist die Seele), wird Gott zu mir sagen, wenn meine Seele vor ihm steht, ‚was maßtest du dir an? Den Himmel hast du durchschritten und bist bis zu mir gekommen und nahmst dir in eitler Liebe mich zum Vergleiche; denn mir gebührt das Lob und der Königin des würdigen Reiches, durch welche aller Trug aufhört [Maria].‘ Ich werde ihm sagen können: ‚Sie (die Geliebte) hatte das Aussehen eines Engels, der aus deinem Reiche stammte, ich beging keinen Fehl, wenn ich Liebe zu ihr faßte.‘“ Die Wirkung der Geliebten auf den Liebenden wird noch besonders schön in den Worten dargestellt: „Sie geht einher so anmutreich und lieblich, daß sie den Stolz dessen, dem sie ihren Gruß schenkt, erniedrigt und ihn zu unserem Glauben führt, wenn er nicht glaubte; und es kann ihr keiner nahen, der gemein ist; noch eine größere Tugend offenbare ich euch von ihr: niemand kann Böses denken, solange er sie sieht.“

Bei Guido wie bei den Provenzalen bleibt die Geliebte also ein ungreifbares, vollkommenes Wesen; dort aber schmachtete man nach irdischer Liebe, hier ist die Liebe rein geistiger Natur, sie wird zur Liebe zur Tugend und Gott und nimmt einen allegorischen Charakter an. Dabei ist aber durchaus nicht zu leugnen, daß Guidos Gedichte doch in einer wahren, tiefen Neigung ihren Ursprung haben konnten; der innige Schluß der Kanzone und die angeführte Sonettstelle machen es sogar wahrscheinlich, und weiche Formenschönheit unterstützt diesen Eindruck.

In Bologna fand Guinizelli wenig Nachahmer. Wir besitzen nur noch einige Gedichte von Onesto di Bonacorsa, der 1296 die Hauptperson bei einer der vielen, durch Parteileidenschaften hervorgerufenen Raufereien war und außerdem noch 1300 und 1301 in Urkunden vorkommt. In dem Erhaltenen, worunter sich auch ein Sonett an Guittone befindet, erreicht er jedoch seinen Meister nicht entfernt. Den eigentlichen Fortsetzern der Richtung werden wir in Florenz begegnen, unter ihnen den beiden Dichtern, welche sie zur höchsten Vollendung führten: Guido Cavalcanti und Dante Alighieri. Einen Angriff auf seine Dichtweise durch Bonagiunta da Lucca wies Guido ernst und gemessen zurück.

Von diesem Manne, den wir von so tiefen, idealen Gedanken erfüllt sehen, sind uns auch noch zwei Sonette überliefert, in denen er den übermütigen Volkston anschlägt.

In dem einen schildert er uns seine Geliebte: „Sieht man Lucia mit einer bunten Kapuze auf dem Kopfe, und wie sie ihr hübsch steht, gibt es niemand von hier bis ins Abruzzenland, der sich nicht sterblich in sie verliebte.“ Sein Herz bewegt sich bei ihrem Anblick stärker als ein abgehackter Schlangenkopf; er möchte sie mit Gewalt packen und ihr Mund, Antlitz und die feurigen Augen wider ihren Willen küssen, doch „es wird mir leid, sobald ich nur überlegt habe, daß mir dies Schaden bringen und einem anderen vielleicht nicht wenig mißfallen könnte“. In dem zweiten verwünscht er eine Alte, wohl weil sie seinen Schatz allzu eifersüchtig bewacht. Derbkomisch heißt es am Schluß: „Warum werden nicht die Geier und die

[illegible] dem allmächtigen Gott vorstellig, daß er dich ihnen übergibt? Du bist ihnen schon verhaßt. Weil du hast so saftloses und hartes Fleisch, daß sie dich gar nicht haben wollen; darum bleibst du ledig, das ist der Grund."

In Bologna ist uns auch durch Notare etwas von der Volkspoesie erhalten geblieben. Wenn sie des trocknen Tones der lateinischen Urkunden, die sie in die öffentlichen Memorialen eintrugen, einmal satt waren, so schrieben sie dazwischen und am Rande Lieder, die gerade zu der Zeit im Schwange waren. Unter vielen Kunstdichtungen lesen wir da auch manche reine Volkslieder. Aus dem Datum der Urkunden ist zugleich immer für ihre Entstehungszeit ein gewisser Anhaltspunkt gegeben.

Eine reizend natürliche Ballata, in einer Urkunde von 1286 nur in einem Bruchstück überliefert, enthält die Mahnung der Frau an den Geliebten, zu scheiden, da der Morgen angebrochen sei. „Nun küsse mich, mein Auge, und dann gehe schnell." Am Abend soll er zur bestimmten Stunde wiederkehren. Um sein entflohenes Vögelein klagt in einem anderen Ballatenfragment in einer Urkunde von 1305 ein Knäblein: „Aus dem schönen Käfig fliegt die Nachtigall. Es weint das Knäblein, denn es findet nicht mehr sein Vöglein in dem neuen Käfig und spricht mit Schmerz: ‚Wer öffnete ihm das Thürlein?' Und es spricht mit Schmerz: ‚Wer öffnete ihm das Thürlein?' Und in einen Wald begann es zu gehen, es hörte das Vöglein so süß singen. ‚O schöne Nachtigall, kehre in meinen Garten wieder, o schöne Nachtigall, kehre in meinen Garten wieder.'"

Aus dieser einfachen und naiven kindlichen Welt versetzen uns wieder drei andere, 1282 aufgezeichnete Ballaten in den derbsten und rohesten Realismus. Es sind Lieder, wie sie bei Volksfesten und Trinkgelagen zum Tanz gesungen wurden, reich gewürzt mit der groben, unflätigen Komik, die den Ungebildeten zu allen Zeiten gefallen hat und gefallen wird, Lieder, deren Inhalt das genaue Gegenteil der ritterlichen und spirituellen Liebe und des Asketismus bildet.

Die erste Ballata, schon mit Wechselrede untermischt, führt uns zwei Gevatterinnen vor, die sich zusammen in Wein betrinken. Nachdem sie fünf Fässer und zum Mundschmack ein weiteres Viertel vertilgt haben, benehmen sie sich höchst ungebührlich in Worten und Werken und verschlingen dann noch sieben Kapaunen, zweihundert Eier und sieben Knödel- und Nudelsuppen. Beide bekennen zum Schluß: „Wäre es doch immer so, denn ich möchte nie mehr weben, Fäden aufspannen oder spinnen." Die zweite Ballata ist ein vollständiger Kontrast zwischen zwei Schwägerinnen, die sich vor den Leuten gegenseitig ihre Schlechtigkeiten vorwerfen, es schließlich aber für geraten halten, sich zu vertragen, um nun verbündet ihre Männer desto besser hinters Licht führen zu können. Die dritte behandelt in derselben Form den uns schon bekannten Stoff von der Tochter, die von der Mutter einen Mann verlangt. Als die Mutter ihr widerstrebt, weil sie noch zu klein sei, antwortet sie ihr in unverblümter, cynischer Weise.

Über die Überreste religiöser Volksdichtung haben wir an anderer Stelle im Zusammenhang zu berichten. Hier sei noch erwähnt, daß sich das Volk auch den Stoff der Tagesgeschichte nicht entgehen ließ. Außer einer Anzahl kleiner Bruchstücke besitzen wir ein langes Gedicht von einem unbekannten guelfischen Bänkelsänger über die Kämpfe der Guelfen und Ghibellinen in Bologna, das sicher kurz nach 1280 verfaßt ist, das „Serventese dei Geremei e Lambertazzi" (Lied von den Geremei und Lambertazzi). Es schildert die Entstehung der Feindschaft zwischen diesen Familien und behandelt besonders ausführlich die Kämpfe von 1274—80 bis zum Verrat des Tebaldello Zambrasi, der den Guelfen Faenza in die Hände gab, wohin sich die Ghibellinen geflüchtet hatten. Der Verfasser war Bolognese, wie die Verwendung des Dialektes zeigt, und schrieb in einer Form, die später für erzählende, politische und moralisierende Gedichte in verschiedenen Abarten die übliche blieb und öfter auch in Liebesliedern verwendet wurde, in der Serventeseform. Sie besteht hier aus vierzeiligen Strophen, deren drei erste Verse elfsilbig und durch einen Reim gebunden sind, während der vierte fünfsilbig ist und jedesmal den Reim für die ersten drei Zeilen der nächsten Strophe angibt.

4. Die Dichtung in Oberitalien.

Die Sprache des Minnesangs in Oberitalien war, wie wir gesehen haben, die provenzalische, und sie blieb es sogar noch, als der italienische Minnesang in Süditalien erloschen war und in Toskana eine zweite Heimat gefunden hatte. Wir haben von keinem einzigen oberitalienischen Dichter Minnelieder in italienischer Sprache, und auch Dante weiß uns in seiner Schrift „De vulgari eloquentia" (Über die Volkssprache) nur von einem Ildebrandino aus Padua und einem Gotto aus Mantua zu berichten, welche höfisch dichteten, während er ausdrücklich bemerkt, in Ferrara, Modena und Reggio habe es überhaupt keine höfischen Dichter in italienischer Sprache gegeben. An der Entwickelung der italienischen Lyrik haben also die Oberitaliener zunächst keinen Teil. Neben der provenzalischen Litteratur wurde aber auch die französische durch Sänger und Spielleute bald nach Norditalien gebracht, und vor allem das Epos fand die weiteste Verbreitung. Die kühnen Thaten Karls des Großen und die Abenteuer seiner Ritter wurden die Lieblingsunterhaltung der breiten Schichten, die nicht müde wurden, auf den öffentlichen Plätzen dem Vortrage der Bänkelsänger zu lauschen.

Besonders verbreitet waren diese Stoffe im venezianischen Gebiete. Hier entwickelte sich bald eine vollständige franko-italienische Litteratur, welche dadurch entstand, daß Italiener die französischen Vorlagen abschrieben und auch nachzudichten suchten, aus mehr oder weniger mangelhafter Kenntnis der französischen Sprache aber überall ihren heimischen Dialekt einfließen ließen. So haben wir eine ganze Reihe echt französischer Epen in mehr oder minder italianisiertem Gewande. Eine ganz barbarische Sprache zeigt ein Cyklus von sechs Epen aus der Karlssage, welche sich zum Teil an französische Vorlagen anlehnen, zum Teil aber auch schon freie Erfindung sind: Bueve d'Hanstone, Berta de li gran pié (Bertha mit den großen Füßen), Karleto, Berta e Milone, Ogier le Danois (Ogier der Däne) und Macaire. Ihr Verfasser muß ein Bänkelsänger von sehr geringer Bildung gewesen sein. Nicht höher steht die Überarbeitung des „Rolandsliedes". Ein unbekannter Paduaner verfaßte in freier Erfindung eine „Entrée de Spagne" (Einfall in Spanien), welche die Eroberung Spaniens und besonders die Abenteuer Rolands zum Gegenstande hat, der nach einem Streite mit Karl dem Großen diesen vor Pampelona verläßt und in den Orient zieht. Dies Gedicht wurde von Niccolò da Verona in der zum Teil verloren gegangenen „Prise de Pampelune" (Eroberung von Pampelona) fortgesetzt, die sich aber mit der Eroberung Spaniens überhaupt beschäftigt. Niccolò von Verona, der auch noch eine „Pharsale" (1343) und eine Passion verfaßte, gehört übrigens schon der Mitte des 14. Jahrhunderts an und lebte als Dichter am Hofe des Markgrafen von Este, Nikolaus I., Herrn von Ferrara und Modena (gest. 1344). Beide Gedichte stehen in der Sprache bedeutend höher als die vorhin erwähnten, zeigen aber, besonders das letztere, gleichfalls reichliche Einwirkungen von dialektischen Worten, Redewendungen, Formen und dialektischem Lautbestand. Die Einmischung des eignen Idioms hing also in jedem Fall von der Bildung des Verfassers ab und ist nicht als die Vorstufe zur Schaffung einer neuen Litteratursprache aufzufassen. Bei den Gedichten, welche zum Vortrag für das Volk auf den Straßen und Plätzen bestimmt waren, ging man aber wegen des besseren Verständnisses noch einen Schritt weiter: der italienische Dialekt bildete die eigentliche Grundlage, und das französische Gewand ist nur lose umgehängt. In solcher Form liegt uns der „Bovo d'Antona" vor und ein Stück aus der Tierfabel, der „Rainardo e Lesengrino", in welch letzterem auch das Versmaß statt der

einreimigen Tiraden (einreimige Strophen von beliebiger Verszahl) schon der paarweise gereimte Neunsilbler geworden ist, dem wir in Oberitalien noch öfter begegnen werden. Diese franko-italienische Litteratur setzt sich noch durch das ganze 14. Jahrhundert fort, als man längst dieselben Stoffe in italienischer Sprache zu bearbeiten begonnen hatte.

Weder eine lyrische noch eine epische Litteratur in heimischer Sprache gab es also in Oberitalien. Frühzeitig entwickelte sich hier aber eine reiche **religiöse und moralische Dialektlitteratur** in bewußtem Gegensatz zu diesen franko-italienischen Erzeugnissen und mit dem ausgesprochenen Zweck, das Volk von ihnen abzuziehen, zu belehren und zu bessern. Auch sie fand bereitwillige Aufnahme und weite Verbreitung. Groß ist die Zahl der erhaltenen Denkmäler. Von unbekanntem Verfasser und rein volkstümlichen Charakters sind der „**Dekalog**" und ein „**Salve Regina**" in bergamaskischem Dialekt, welche sich von einer Hand des 14. Jahrhunderts in einer Handschrift von 1253 finden.

Ersterer ist eine sehr ungeschickte Darstellung der zehn Gebote mit erklärenden Ausführungen und Beispielen, die aber trotz ihrer Roheit eines gewissen Reizes nicht entbehrt. Da heißt es z. B. beim vierten Gebot: „Ach, wir wollen es nicht machen .... wie es ein gottloser Sohn machte, der einen alten Vater hatte sicherlich. Der Vater war alt, er saß in der Sonne: man höre, was der schlechte Sohn that. Der Vater, der alt war, spuckte, der Sohn konnte ihn nicht leiden und faßte ihn; an den Haaren schleifte er ihn hinter sich her, bis an einen Ort, wo der Vater sprach. Er sprach zum Sohne: ‚Weiter schleife mich nicht; bis hierher schleifte ich meinen Vater.'" Nicht minder roh ist das Gebet an die Jungfrau.

Von bolognesischen Notaren sind uns neben den Liebesliedern auch einige geistliche erhalten, darunter ein Vaterunser und ein Sonett auf die Jungfrau. Wichtiger und umfangreicher sind aber die Dichtungen von **Uguçon (Uguccione) da Laodho (Lodi)**, **Barsegapè**, **Fra Giacomino da Verona** und **Fra Bonvesin da Riva**. Wahrscheinlich gehörten alle vier dem geistlichen Stande an. Im Predigertone tragen sie dem Volk die Heilslehren vor und warnen vor Gottlosigkeit und bösem Lebenswandel. Sie schreiben, um auf ihre Zuhörer wirken zu können, in dem Dialekte, der im ganzen Po-Thale mit geringen örtlichen Abweichungen gesprochen wurde, ohne sich dabei völlig dem provenzalischen, französischen und lateinischen Einfluß zu entziehen.

Von **Uguccione** wissen wir nur das Wenige, was er uns selbst in seinem Werk verrät. Er schrieb es, als er alt und grau war. In seinen kräftigen Mannesjahren trug er Lanze und Schild. Mit dem Schwert umgürtet, deuchte er sich besser als der Graf Roland. Reue hat ihn zu einem gottesfürchtigen Leben, vielleicht in ein Kloster geführt.

In seinem „Buche" (Libro) spricht Uguccione von den Lastern der Welt und ermahnt seine Zuhörer oder Leser, von ihnen zu lassen und gottgefällige Werke zu thun. Bald preist er in seinen Betrachtungen Gottes unbegrenztes Erbarmen mit dem Reuigen und den Lohn der Tugend, bald predigt er die Eitelkeit alles Irdischen, bald schildert er die Strafen, welche der verstockten Sünder warten. Der Stoff wird aber nicht nach einer festen Gliederung zur Darstellung gebracht, sondern die einzelnen Stücke des Gedichtes stehen oft nur in losem, manchmal in gar keinem Zusammenhange. Mitten hinein sind z. B. einige Gebete geschoben. Dieselben Gegenstände werden mehrfach wiederholt, so namentlich die Schilderungen der Höllenstrafen, die Schrecken des Grabes, die Lieblosigkeit der Verwandten gegen die Toten, die Ohnmacht der Menschen gegen den Tod, das Jüngste Gericht.

Die Bildung Ugucciones war trotz häufiger, aber unbestimmter Citate aus den Kirchenvätern und der Heiligen Schrift sehr gering und wohl weniger durch eigne Studien als aus Predigten u. dgl. erworben, und ebenso gering war seine dichterische Gestaltungskraft. Eintonig und schleppend wiederholt er die in seiner Zeit üblichen Gemeinplätze; nur selten fesselt uns eine aus dem Leben gegriffene Scene. So folgendes Bildchen von dem schnellen Tode des Menschen:

„Sobald der Mensch tot ist, wird er eiligst begraben und übermäßig beweint von denen, die ihm gar nicht lieb sind. Aber, weil es seine Verwandten sind, zeigen sie sich darüber etwas traurig; und mancher



M ulti porăn esser dolenti
K ela no trouarăn parenti
K e posa lun laltro ascunder
K e molto auran desi a dir
O i deo aun seran beati
K illi keran iusti trouati
P artir ia ura lo segnore
S i cum fa lo bon pastore
K i mete le pegore da luna parte
E li caprili mete desuarte
K el metera li bon da lo lado dextro
E li maluaxi dalo lado senestro
E si fara comandamenti
K e omunca homo intença qetamente
L a sententia kel uol dare
E manifesta lo ben dal male
K i aurato fato ben so sera
E cum eso lu lo trouara
K i mal aura fato lo somehente
C um eso lu el sera sempre .

Eine Seite aus dem Koder des Barsegapé.

Multi poran effer dolenti,	Viele werden betrübt sein müssen
Ke li no trouaran parenti,	Die dort keine Verwandten finden werden,
Ke poda l'un l'altro afconder,	Die der eine den andern entschuldigen konnten
Ke molto auran de si a dir.	Denn viel werden sie von sich zu sagen haben.
O deo, cum feran beati	O Gott, wie werden glücklich sein
Killi k'eran iufti trouati!	Die, welche als gerecht erfunden worden!
Partir i aurà lo fegnore,	Trennen wird sie der Herr,
Sì cum fa lo bon paftore,	Wie der gute Hirte thut
Ki mete le pegore dal'una parte	Der die Schafe auf die eine Seite bringt
E li caprili mete defuarte.	Und die Böcke abgesondert bringt.
K'el metera li bon dalo lado dextro	Denn er wird die Guten auf die rechte Seite bringen
E li maluaxi dalo lado fenestro.	Und die Schlechten auf die linke Seite.
E si farà comandamenti.	Und er wird Befehl geben,
Ke omiunca homo intença qu*e*tam*en*te	Daß jedermann ruhig anhört
La fententia k'el uol dare,	Das Urteil, das er geben will,
E manifesta lo ben dal male:	Und er trennt deutlich das Gute vom Bösen:
Ki aurà(to) fato ben, fo ferà,	Wer Gutes gethan haben wird, dem wird es gehören,
E cum efo lu' io trouarà;	Und bei sich wird er es finden;
Ki mal aurà fato, lo fomeliente	Wer Böses gethan haben wird, gleichfalls
Cum efo lu' el ferà fempre.	Wird es mit ihm immer sein.

thut so, als ob er Kummer darüber empfinde, der in seinem Herzen große Freude darüber hat, weil ihm die ganze Habe bleibt und das Gerät und das Gut. Und manch anderer scheint in Ohnmacht fallen zu wollen, der gar keinen Schmerz darob empfindet und mit gelassener Stimme spricht: ‚Bei Gott, seht doch 'mal nach, ob das Kreuz noch nicht kommt.‘ Sachte dreht er ihn um und spricht: ‚Es scheint mir schon, als ob er stinkt.‘ Die, welche dabeistehen, antworten: ‚Hier ist es nicht gut auszuhalten. Mein Gott, wie die Priester auf sich warten lassen! Sie kümmern sich nicht um andrer Leute Qual. Wahrlich, lange bleiben sie; zu sehr, scheint es, rückt die Zeit vor. Noch sind die Kerzen nicht bereitet. Es genügte, wenn es Kienspäne wären. So gemächlich geht es, daß es schon jedermann ärgert.‘ Auf der ganzen Welt gibt es kein Ding, das man lieber einschlösse. Es ist durchaus kein schlechter Grund dafür vorhanden, denn das Haus leidet sehr darunter. Nun wird man nicht müde, zu rufen: ‚Es sollen die kommen, die ihn tragen sollen.‘ Und diese nehmen ihn sehr schnell auf und bringen ihn dorthin, wo er beigesetzt wird. Gott, wie schnell geht es! Nie wartet einer auf den anderen. Sondern die Sache ist sehr eilig, daß sie ihn schon verborgen haben möchten. Eilig liest man die Totenmesse, und die Bosheit ist ganz offenkundig. Alle scheinen nur eines Willens, ihn nur nach dem Grabe zu führen. Dort verbergen sie ihn und schließen ihn ein, nie, glauben sie, wird er wieder Streit führen.“

Als Versmaß verwendet der Dichter zu Anfang verschieden lange einreimige Reihen, aus Alexandrinern und Elfsilblern gemischt, und darauf paarweise gereimte Neunsilbler. Die Abfassung des „Buches“ fällt vor 1274, da am 1. Juni dieses Jahres **Pietro da Barsegapè** (s. die beigeheftete farbige Tafel „Eine Seite aus dem Koder des Barsegapè“) sein Werk vollendet, in welches er über hundert Verse Uguccione's einfügt. Er stammt aus der adligen Mailänder Familie a Basilica Petri (heute Bascapè) und ist wahrscheinlich eine Person mit dem Petrus de Bazacapè, dessen Anerbieten, der Gemeinde Florenz mit einer Reiterschar zu Hilfe zu kommen, der Podestà von Florenz am 31. März 1260 dankend annimmt. Seine Dichtung, die er selbst einen „Sermon“ nennt, war wie die meisten ähnlichen Werke zum Vortrage vor der Menge bestimmt und wurde in mehreren Abschnitten vorgelesen. Das zeigen die wiederholten Aufforderungen zur Aufmerksamkeit und zum Stillschweigen.

Den Inhalt gibt er uns selbst gleich zu Anfang an: „Ich bitte um Gnade meinen Herrn Gott Vater, den Schöpfer, daß ich einen religiösen Sermon halten und beginnen und zu Ende führen kann, wie Gott die Welt geschaffen hat, und wie der Mensch aus Erde geformt wurde, wie er vom Himmel auf die Erde niederstieg in die reine, königliche Jungfrau, und wie er die Passion erduldete zu unserer großen Erlösung, und wie er kommen wird am Tage des Zorns, wo der große Sturz sein wird, er dem Sünder Pein geben wird und der Gerechte große Freude haben wird.“ Das Gedicht soll also den ganzen Inhalt der christlichen Glaubenslehre von der Schaffung der Welt bis zum Jüngsten Gericht umfassen. Pietro hält sich eng an die Heilige Schrift, nur sind einmal längere moralische Betrachtungen eingefügt.

Die Darstellung, fast ganz in paarweise gereimten Neunsilblern, ist sehr einfach, aber von wohlthuender Wärme und besser geordnet als die Uguccione's. Wo bei der Schilderung des Jüngsten Gerichtes ein langes Stück aus diesem Schriftsteller, in einzelne Teile zerlegt, eingefügt wird, kommen die Gedanken daneben immer noch einmal selbständig zum Ausdruck.

Giacomino da Verona, ein Franziskanermönch, übertrifft seine Vorgänger zwar nicht an dichterischem Können oder Gelehrsamkeit, wohl aber that er einen äußerst glücklichen Griff in der Wahl seines Stoffes. In zwei Gedichten in Alexandrinern, die zu je vier durch einen Reim gebunden sind, trägt er zum ersten Male in Vulgärsprache dem Volke eine Schilderung von dem „Himmlischen Jerusalem“ (De Jerusalem coelesti) und der „Höllischen Stadt Babylon“ (De Babylonia civitate infernali) vor, von Paradies und Hölle, schier unerschöpfliche Stoffe für das Mittelalter, ganz besonders dazu angethan, auf die Hörer zu wirken und sie zu ergreifen.

Für die Schilderung des Paradieses will Giacomino besonders der Apokalypse des Johannes folgen; freilich habe selbst dieser die Schönheiten des Aufenthaltsortes der Seligen nur teilweise beschrieben. Das Paradies ist von Mauern auf einem Fundament von Edelsteinen viereckig eingeschlossen. An jeder Ecke sind

drei hohe und breite Thore, glänzend von Gold und Perlen. Auf den Zinnen, die aus Kristall bestehen, wacht ein Cherub mit Flammenschwert und Hyacinthenkrone, „der keine Bremse und Fliege und Natter und Schlange, keinen Schielenden und Lahmen und kein anderes Volk, das der Stadt zur Schande sein könnte", hineinläßt. Die Straßen sind mit Gold, Silber und Kristall gepflastert, und überall ertönt das Halleluja der Orgel. Die Häuser strahlen innen und außen von den kostbarsten Metallen und Steinen. Die Stadt wird nicht von Sonne und Mond, sondern von dem Antlitz Gottes erleuchtet. Hier herrscht niemals Nacht, hier gibt es keine Wolken und keinen Nebel. Die Bäche und Quellen sind klarer als Silber und Gold, und wer aus ihnen trinkt, stirbt nie und hat nie wieder Durst. Ein schöner, von einem prächtig grünen Hain und den herrlichsten Blumen umgebener Fluß, der Perlen und kostbare Steine mit sich führt, durchströmt das Paradies. Die Steine haben solche Kraft, daß sie die Alten jung machen, die Früchte der Bäume, welche zwölfmal im Jahre blühen, heilen jede Krankheit. In den Zweigen der Bäume sitzen die verschiedensten Vögel und jubilieren Tag und Nacht, schöner als Violinen und Schalmeien. In dem immer grünen Hain ergehen sich die „heiligen Ritter" und preisen fortwährend Gott. Der Herr sitzt in ihrer Mitte auf einem runden Throne, umgeben von Engeln und Heiligen, reichgekleideten Propheten und Patriarchen, den Aposteln, den Märtyrern, die alle sein Lob verkünden, während die heiligen Jungfrauen so wunderbar singen, wie es ein menschliches Ohr nie vernahm. Die höchste Wonne ist aber der Anblick von Gottes Antlitz. Auf einem zweiten Thron zur Rechten Gottes sitzt die Jungfrau Maria, „schöner als die Blume auf der Wiese oder die feinste Rose". Fortwährend betet eine unendliche Schar sie an und singt vor ihr das Salve Regina. Sie krönt sie dafür mit duftigem Kranze und schenkt ihnen reiche Rosse und Zelter, dazu ein weißes Banner. „Selig, wer solcher Dame allzeit dienen kann!" ruft der Dichter, der so die ritterliche Welt in den Himmel verpflanzt.

Ganz anders sieht es in der Hölle aus. Hier sind die Farben viel kräftiger aufgetragen, weil sie der unmittelbaren Wirklichkeit entlehnt sind, hier kommt der derbe Volkston wieder zum Durchbruch. Der Dichter will grell malen, um seine Zuhörer zu bekehren.

Der König der Höllenstadt ist Luzifer. Dort herrscht ewig Feuer von Harz und Schwefel; sämtliches Wasser des Meeres könnte es nicht auslöschen. Durch die Stadt fließen Bäche, bittrer als Galle, mit Gift vermischt, umgeben von Nesseln und Dornen, die schneiden wie Messer und Schwerter. Ein eherner Himmel überwölbt die Stadt, die von Felsen und Bergen rings umschlossen ist, damit der Sünder niemals wiederkehre. Vier grausame Wächter bewachen das Thor: Triphon, Muhamed, Barachin und Satan, und sorgen für einen gebührenden Empfang der Ankömmlinge. Wehe denen, welchen diese Ehre begegnet! Sofort werden ihnen Hände und Füße gebunden, und unter Schlägen werden sie Luzifer vorgestellt und in einen stinkenden Brunnen voll ekelhafter Tiere gesteckt. Teufel zerbrechen ihnen die Knochen, bringen sie bald in Hitze, bald in Kälte, und dann nimmt sich der Koch Beelzebub ihrer an. Er röstet sie wie ein Schwein am Feuer an einem großen eisernen Spieße, würzt sie mit Salz und Ruß, begießt sie dabei fleißig mit Wasser, Wein, starkem Essig und Gift und bereitet sie zu einem feinen Braten. Ist er fertig, so schickt er ihn dem Höllenkönig zum Geschenk. Der aber schreit den Boten an: „Dafür gebe ich keine trockne Feige, denn das Fleisch ist roh, und das Blut ist noch ganz frisch. Bring' ihn eiligst wieder zurück und sage dem verruchten Koch, daß er mir nicht ordentlich gar vorkommt, und daß er ihn mit dem Kopf nach unten wenden soll in dem Feuer, das stets brennt Tag und Nacht." So wird der Sünder weiter geschmort. In dem Höllenfeuer leben, wie der Fisch im Wasser, verdammte Würmer, welche die darin bratenden Sünder fressen. Die Teufel schüren das Feuer und quälen die Seelen auf alle Art unter furchtbarem Lärm. Der Sünder aber verflucht Vater und Mutter, welche ihm das Leben gegeben haben.

Auf den Schriftbändern der Abbildung S. 37 steht, die oberen vier und darauf die unteren drei in der Reihenfolge von links nach rechts gelesen:

1	[illegible] iubet esse solutum.	Dich befiehlt die Quelle der Tugenden von Sünden ledig zu sein.
2	[illegible] veniam precor illi.	Weil du diese gesogen hast, Sohn, bitte ich für jenen um Verzeihung.
3	[illegible] nulla negabo.	Sohn, das Erbetene werd' ich gewähren; was du erbeten hast, davon werd' ich nichts abschlagen.
4	[illegible] rogitat mea mater!	Die Wunden sieh', Vater, thu', was meine Mutter bittet!
5	[illegible] rogavit.	Wenn dieser gesündigt hat, so hat er, den Tod duldend, um Hilfe gebeten.
6	O spes in morte, [illegible] precor te!	O Hoffnung im Tode, schone mich, Maria, ich bitte dich!
7	Hanc animam posco, [illegible] nosco.	Diese Seele fordre ich, die ich voll Verbrechen weiß.



Kontrast zwischen der Jungfrau Maria und dem Teufel. Nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek (Convenevole da Prato) zu Florenz. Vgl. Text, S. 40.

Sein [illegible] wird nie enden, und das Bewußtsein davon ist seine größte Strafe. Bittre Vorwürfe macht nun der Sohn dem Vater, daß er ihn nicht zum Guten erzogen habe. Der Vater aber antwortet: „O verfluchter Sohn, wegen der Liebe, die ich zu dir hegte, bin ich hierher gebracht. Darob verließ ich Gott und mich selber und nahm Raub und Wucher und unrecht Gut, Tag und Nacht duldete ich große Strapazen, um die Schlösser, die Türme und die Paläste, die Berge und Fluren und Wälder und Weinberge und Gärten zu erwerben, damit du in deinem Leben großes Wohlleben davon hättest. So sehr war meine Sorge und mein Streben für dich, schöner, süßer Sohn, den Gott verdamme, daß ich mich an den Armen Gottes nicht erinnerte, der vor Hunger und Durst draußen auf der Straße starb.“ Am liebsten möchten sich beide gegenseitig das Herz im Leibe verzehren. Doch wenn der Dichter 1500 Zungen hätte, die Tag und Nacht redeten, vermöchte er die Größe der Höllenqualen nicht zu schildern. Darum sollen seine Zuhörer Buße thun, solange sie können.

Von irgend einer klaren räumlichen Vorstellung der Hölle und einem Scheiden der einzelnen Strafen wie bei Dante ist hier noch nicht die Rede, ebensowenig wie an den Stellen, welche bei Uguccione eingestreut sind. In einem anonymen Gedicht in drei Gesängen, deren erster in paarweise gereimten Elfsilblern abgefaßt ist, während die beiden anderen aus sehr mangelhaften Ottaven gebildet werden, ist aber schon bessere Ordnung in Sünden und Strafen und größeres Eingehen auf Einzelheiten zu finden. In dem Gedicht, das der Herausgeber nach Vers 2 „Atrovare“ (Gedicht) genannt hat, schildert ein Verdammter seinem Freunde das Fegefeuer und die Hölle. Die moralische Tendenz ist dieselbe. Beider Gedichte Verfasser zählen zu den vielen Vorläufern Dantes.

Vielleicht gehören Giacomino noch einige weitere Gedichte in derselben Handschrift an: „Von der Liebe Jesu“ (Dell' amore di Gesù), „Vom Jüngsten Gerichte“ (Del giudizio universale), „Von der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens“ (Della caducità della vita umana), „Das Lob der Jungfrau“ (Lodi della Vergine) und eine Anzahl Gebete an sie, Gott, Christus und die Dreieinigkeit. Jedenfalls sind sie in derselben Art und Absicht geschrieben.

Im ersten Gedicht wird in rohen, aber begeisterten Versen die unaussprechliche Liebe Christi und ihre Wirkung gerühmt, wofür er nichts verlangt als unser Herz und unsere Gedanken. Das Jüngste Gericht ist mit den Kontrasten zwischen Leib und Seele vereint. Die Seele schildert dem Leibe, um ihn zum Dienste Gottes zu bringen, die Schrecken des Jüngsten Gerichtes und die Wonne der Seligen. Interessant ist wieder das dritte Stück von der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens wegen seines eindringlichen, realistischen Tones. Anschaulich ist die Abweisung des Priesters, der zum Kranken kommt. Klingt es nicht, als ob es dem Dichter selbst öfter so ergangen sei? „Und nicht einen einzigen Tag hast du vollkommenen Frieden; noch heute bist du gesund, morgen thut dir der Kopf weh, ein häßliches Fieber wirft dich aufs Bett, von Tag zu Tag erwartet dich der Tod. Die Freunde kommen, und es laufen die Verwandten, nur auf deine Habe sind alle bedacht. Wenn du je lebendig das Bett verläßt, scheint mancher heiter, der darüber traurig ist. Kommt zufällig der Priester hin, so tritt ihm einer entgegen und hält ihn fest. ‚Herr‘, so sagt er, ‚er schläft, und es geht ihm gut; morgen könnt Ihr kommen, jetzt paßt es nicht.‘ Er kommt zum zweiten Male wieder, und sie verschließen ihm vielleicht die Thür und sagen: ‚Es scheint, als ob Ihr mit Gewalt die Leute vor der Zeit tot machen wollt. Denn er hat noch gar keine Krankheit, so wahr es Gott gefällt, daß bei einer solchen Gefahr ist. Aber nach Eurem Willen würden am Tage hundert sterben wegen des Geldes, das Ihr dadurch in die Hände bekämt. Kehrt nur um, Herr, und nehmt es nicht übel: Ihr habt nicht mehr von nöten, so große Eile zu haben, denn wenn er will, daß man nach Euch schickt, wird schon die Frau selbst einen Boten senden.‘ Und vielleicht stirbst du in diesem Augenblick und beichtest deine Schuld nicht dem Priester. All deine Werke müssen beim Scheiden, wo du auch bist, dir folgen. Und [illegible] mir wohl, wenn du es nur glauben willst: wenn sie nur das Geld und die Habe bekommen, kümmern sie sich wenig um deine Seele.“

Fast noch drastischer ist dann eine Begräbnisszene, die in manchen Einzelheiten an die oben (S. 34 f.) aus Uguccione erwähnte anklingt, aber noch lebendiger und packender ist. Das Loblied und die Gebete sind, wie auch schon der besprochene Sermon, asketischer Natur und von reiner, kindlicher Frömmigkeit eingegeben. In dem Lobliede preist der Dichter die Mutter Gottes

vielfach mit ähnlichen Ausdrücken und Gedanken wie die höfischen Dichter ihre Frau, und er thut es absichtlich. Alle diese Gedichte bis auf zwei Gebete, die in Alexandrinern geschrieben sind, verwenden den Elfsilbler mit verschiedener Reimordnung. Wir besitzen aber aus derselben Zeit noch ein Gebet in Serventeseform, das denselben Verfasser haben könnte, da es sich inhaltlich und sprachlich vielfach mit den anderen Gebeten begegnet.

Bei weitem der begabteste der Dichter in oberitalienischem Dialekt ist aber Fra Bonvesin da Riva. Er gehörte einer wohlhabenden und angesehenen Mailänder Familie an und galt für sehr gottesfürchtig und mildthätig. Seine Frömmigkeit führte ihn als Laienbruder in den dritten Orden der Humiliaten. 1313 wird er gestorben sein. Er besaß eine gute Bildung, war Magister und hielt in seinem Hause Schule. Wir besitzen lateinische Schriften von ihm, ein „Chronicon de Magnalibus Urbis Mediolanensis“ (Chronik von den großen Dingen der Stadt Mailand), worin er das alte Mailand mit vielen interessanten Einzelheiten aus dem öffentlichen und Privatleben anschaulich zu schildern verstanden hat, und eine didaktische Abhandlung: „De discipulorum praeceptorumque moribus seu vita scholastica“ (Über die Sitten der Schüler und Lehrer oder das Schulleben) in Prosa und Distichen. Seine Gedichte in Mailänder Dialekt hat er in seinen jüngeren Jahren verfaßt. Sie sind zahlreich und behandeln mannigfache Stoffe, lassen aber nie ihren einzigen Zweck aus den Augen, die sündige Menschheit zur Buße und zum Glauben zurückzuführen, die Gläubigen darin zu bestärken. Als Versmaß verwendet Bonvesin fast ausschließlich Strophen aus vier einreimigen Alexandrinern.

Sehr gern wählt er zu seinen Belehrungen den im Volke so beliebten Kontrast. Rose und Veilchen streiten miteinander um den Vorrang, und die Lilie entscheidet für das keusche, freigebige und demütige Veilchen. Ihm soll der gottesfürchtige Mensch nachstreben. Ein andermal streiten sich Fliege und Ameise. Jeder der Beteiligten sucht zu beweisen, daß er dem anderen vorzuziehen sei, und manche merkwürdigen Gründe werden vorgebracht. Beliebt ist der von der Farbe. Die Fliege spricht: „Du bist schwarz von Farbe, du scheinst von denen aus der Hölle ... Wie kannst du also ein ander Beispiel geben als von Schlechtigkeit? Nie kann aus schwarzer Tinte Weiße herkommen, nie kann aus irgend einem Schmutz Reinlichkeit kommen. Ein böser Baum trägt böse Frucht, ein Dorn bringt den anderen Dorn. Du bist schwarz wie der Rabe, von Raben kommt ein junger Rabe.“ Die Ameise weiß sich aber zu helfen: „Die schwarze Henne legt Eier von großer Weiße, und das schwarze Schaf gibt Milch von großer Süße: es folgt nicht, daß alle schwarzen Dinge Schlechtigkeit in sich haben ... Guten Wein gibt die schwarze Traube ...“ Zuletzt weiß die Fliege nichts mehr zu erwidern, und der Dichter schließt: „Wer brav und weise sein und ein sicheres Leben führen will, der lerne von der Ameise, die ein kleines Geschöpf ist.“ Sie ist das Beispiel des Menschen, der da schaffet, solange es Tag ist.

Wie zu erwarten, hat sich Bonvesin auch nicht den populären Stoff des Streites zwischen Leib und Seele entgehen lassen. Er hat ihn mehrfach behandelt.

Die Seele beklagt sich bei Gott, daß sie ihm nicht dienen kann, wie sie möchte, weil der Körper widerstrebt. Gott gibt ihr den Rat, ihn gehörig zu ermahnen, und wenn er nicht gehorchen sollte, mit ihm zu kämpfen, um nicht der Verdammnis anheimzufallen. Diesen Rat befolgt die Seele, und nun entwickelt sich das gewöhnliche Gespräch zwischen ihr und dem Körper, worin der Wonnen des Paradieses und der Qualen der Hölle gedacht wird. Es dauert etwas lange, den Körper von der Sündhaftigkeit jenes weltlichen Treibens zu überzeugen, schließlich aber ergibt er sich in sein Schicksal und beruft die Glieder, um ihnen die Reden der Seele mitzuteilen und sie einzeln zur Tugend zu ermahnen. So entwickelt sich aus dem zweiten Kontrast ein dritter zwischen Leib und Gliedern, welche das Herz, ihr Oberhaupt, als den allein schuldigen Teil erklären. Vergebens sucht dieses die Schuld auf die Augen abzuwälzen; die übrigen Glieder erklären nach ihrer siegreichen Verteidigung: „Wenn das Herz ordentlich gezügelt würde, wie die Seele will, würden die anderen Glieder nie böse Werke thun.“

Hierher gehören auch die Reden, welche die Seelen an ihre Leiber im Grabe halten. Die verdammte Seele macht ihrem Körper bittere Vorwürfe, während die gerettete ihren treuen

Genossen lobt. Wiederum ein wirklicher Kontrast findet am Jüngsten Gerichte zwischen der sündigen Seele und ihrem Leibe und der geretteten und ihrem Leibe statt. Besonders interessant sind aber Zwiegespräche, welche theologische Fragen behandeln.

Der Sünder bittet reuig die Mutter Maria um Erbarmen. Sie schlägt es ihm aber ab wegen der vielen Leiden, die sie um der Sünder willen erduldet hat. Ihre Schuld räumt darauf die sündige Seele zwar ein, gibt der Jungfrau aber zu verstehen, daß sie ihr allein ihre hohe Bedeutung für die Christenheit verdanke: „Wenn der Sünder nicht wäre, würde Gott nicht seinen Sohn auf die Erde gesendet haben, um gekreuzigt zu werden, und Christus wäre nicht in deinen seligen Leib empfangen, und so wäre der König der Herrlichkeit nicht von dir geboren. Wenn also nicht der schuldige Sünder wäre, könntest du nicht Mutter des mächtigen Herrgottes sein.“ Diese Rede überzeugt die Mutter Gottes, sie erklärt sich wider ihren Willen besiegt und empfängt den reuigen Sünder in ihren Armen.

Diesen Gedanken, welcher im Mittelalter häufig wiederkehrt, hat Bonvesin nochmals selbständiger in einem besonderen erzählenden Gedichte: „Gründe, warum die Jungfrau gehalten ist, die Sünder zu lieben“ (Rationes quare virgo tenetur diligere peccatores), ausgeführt. Noch mehr bringt aber Satan in einem anderen langen Dialoge die Mutter Gottes ins Gedränge (s. die Abbildung, S. 37).

Er beklagt sich, daß Maria seinem Reich mit Unrecht so großen Abbruch thut. Sie antwortet, es geschehe aus Erbarmen, daß sie die Sünder rette, die er verführt habe. „Warum verzeiht denn Gott nicht mir, der nur einmal gesündigt hat“, spricht der Teufel, „während er dem Menschen verzeiht, der täglich tausend Fehltritte thut?“ — „Du hast ohne Versuchung aus Stolz gesündigt, darum die ewige Strafe“, erwidert Maria; „der Mensch aber hat drei große Feinde: Körper, Teufel und Welt.“ Als sie jedoch als Grund ihrer Liebe zum Sünder das Argument des letzteren in dem vorigen Kontraste vorbringt, zieht der Teufel sofort daraus den Schluß: dann mußt du mich erst recht lieben, denn „ich bin der Grund und Anfang aller Sünder“. Dies weist die Mutter Gottes zurück, und nun beklagt sich Satan: „Ich beklage mich über Gott, daß er mich nicht so gut schuf, daß ich keine Sünde hatte und Verdammnis erhielt... Ihm kostete es nichts, ihm schadete es nichts, wenn er mich so heilig geschaffen hätte, wie er konnte... Es scheint, daß er fröhlich war über meinen großen Kummer...“ Der Hinweis auf den freien Willen nützt nichts: „Nehmen wir an, daß es so war“, fährt der Teufel mit zwingender Logik fort, „doch bevor mich schuf der, welcher die Herrschaft hat, wußte er genau, daß ich Böses thun würde, und daß ich mich verderben und für ewig fallen würde. Da Gott wußte, bevor er mich geschaffen hatte, daß ich mich durch eine einzige Sünde verderben würde, warum schuf er mich denn, damit ich darauf in den Abgrund gestürzt würde? Es scheint, daß es ihm wirklich Spaß machte, daß auch Teufel da wären, und das war schlechtigkeit. Statt meiner und der anderen, die in der Glut sind, hätte er andere schaffen sollen, die gutes Wesen gehabt hätten.“ Die Erklärung der Mutter Gottes darauf ist eine sehr gewundene. Der Teufel aber faßt den Plan, die Menschen mehr als je zu betriegen, und geht sogleich an die Arbeit. Mit einer Mahnung, die Mutter Gottes in jeder Fährlichkeit zu rufen, schließt der Dichter.

In dem längsten Kontraste Bonvesins, in welchem die moralischen Betrachtungen einen breiten Raum einnehmen, wird der beliebte Stoff vom Streit der Monate behandelt.

Der Januar soll seiner Würde als König entsetzt werden, weil er untauglich sei; er weiß aber mit seiner gewaltigen Keule die aufständischen Unterthanen leicht niederzuzwingen und hält ihnen dann eine lange, sentenzenreiche Strafpredigt. Der April bittet für alle Monate um Verzeihung, und der Dichter zieht die Moral: der Mensch soll vor dem Beginn der That prüfen, ob seine Kräfte zur Ausführung genügen.

Das dramatische Talent Bonvesins offenbart sich auch überall in seinen rein erzählenden Gedichten. In einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes, die nach den gewöhnlichen Quellen gearbeitet ist, schiebt er einen vollständigen Kontrast zwischen Vater und Sohn von packender Wirkung ein. Einen ähnlichen fanden wir bereits in der „Hölle“ Giacominos (vgl. S. 38). Die Begabung Bonvesins als Erzähler wird in das rechte Licht gerückt, wenn man seine Darstellung von Legenden, wie der des heiligen Alexius und der Maria Ägyptiaca, oder sein langes Leben Hiobs mit ähnlichen gleichzeitigen Erzeugnissen vergleicht, etwa einer Passion, einem Leben der

heiligen Margarete von einem unbekannten Mönche aus Piacenza, einer Katharinenlegende und einer Maria Ägyptiaca von unbekannten Verfassern nach dem Altfranzösischen und dergleichen mehr. Am besten tritt sie aber hervor in kleinen schlichten Erzählungen, die er als Beispiel in seine Gedichte einzuschalten liebt.

So fügt er den bereits erwähnten „Gründen, warum die Jungfrau gehalten ist, die Sünder zu lieben“ die Erzählung von dem Bauern ein, der, in Verzweiflung über die Undankbarkeit seines Sohnes, den Teufel bittet, ihn zu hängen, im entscheidenden Augenblick aber von der Jungfrau, deren Namen er ausspricht, gerettet wird. Viele Beispiele hat die breite Abhandlung „Über die Almosen“ (De Eleemosynis). Da erzählt er von dem jungen Bonifacius, der alles den Armen gibt, und dem Christus das den Armen geschenkte Getreide ersetzt, als die Mutter über den Verlust in Verzweiflung gerät; von dem verarmten Ritter, bei dem der Teufel als Diener eintritt, um ihn zu verderben, den aber seine Liebe zur Mutter Gottes und seine Almosen retten, so daß ein Bischof den Trug des Bösen entdeckt; von dem heiligen Donat, die weit verbreitete Fabel von den drei Freunden des Menschen, von dem Staate, der seine Richter in die Wüste schickte, endlich von dem König, der die Armen umarmte. Dem Lobliede auf die Jungfrau Maria sind eine Anzahl Geschichten beigegeben, worin von ihren Wunderthaten die Rede ist: der räuberische Schloßherr, bei dem der Teufel Kellermeister ist, der Seeräuber, die erwähnte Maria Ägyptiaca, der von der Jungfrau vor Räubern beschützte Mönch und der Bruder Ave Maria.

Keine dieser Geschichten ist von ihm selber erfunden, sondern sie waren weit verbreitet; aber eine naive Gläubigkeit verleiht seiner Darstellung reizende Anmut. Die schönste Legende ist die zuletzt erwähnte: der „Bruder Ave Maria“.

Ein Ritter, der lange Zeit ein wüstes Leben geführt hatte, ging ins Kloster. Ein Mönch sollte ihm die nötigen Kenntnisse beibringen, aber trotz aller Mühe konnte er nichts lernen: kaum behielt er das Ave Maria, dies aber betete er nun stets und ständig. Als er gestorben war, erblühte aus seinem Grabe eine Blume. Auf jedem Blatte dieser schönen Pflanze stand mit vergoldeten Buchstaben „Ave Maria“ geschrieben. Die Brüder des Klosters liefen eilends herbei und sahen das Wunder; sie erkannten, daß ihr Mönch auf guten Wegen wandelte. Unter großer Andacht graben sie die Pflanze aus und finden, daß ihre Wurzel um das Herz des Mönches geschlungen ist.

In einem Gedicht verläßt Bonvesin aber das religiös-moralische Gebiet, um Vorschriften für das praktische Leben zu geben, wie er es schon in den erwähnten lateinischen Distichen gethan hatte. In seinen „Fünfzig Wohlanständigkeiten bei Tafel“ (De quinquaginta curialitatibus ad mensam) brachte er die Anstandsregeln in Verse, die man damals in guter bürgerlicher Gesellschaft bei Tische beobachten sollte. Zum Teil haben sie jetzt noch Geltung, zum Teil kommen sie uns freilich recht wunderlich vor und sind für die damaligen Sitten bezeichnend.

Zu Beginn der Tafel soll man der Armen gedenken; seine Speise soll man bekreuzen. Weder schlage man die Beine übereinander, noch stütze man sich auf den Tisch. Man esse mäßig, nicht zu schnell, und fülle den Mund nicht zu sehr. Auch spreche man nicht viel während des Essens, damit keine Bissen aus dem Munde fallen. Vor dem Trinken wische man sich den Mund. Den Becher, welchen einem der Nachbar bietet, ergreife man mit beiden Händen, um keinen Wein zu verschütten; will man nicht trinken, so nehme man doch den Becher und gebe ihn weiter oder setze ihn hin. Man betrinke sich nicht, auch wenn guter Wein da ist. Von der Tafel soll man nicht aufstehen, um Besuch abzufertigen, wenn es nicht durchaus nötig ist. Man schlürfe nicht, wenn man Suppe mit dem Löffel ißt. Niest oder hustet man, so wende man sich ab. Man esse nicht Zubrot als Brot. Man tadle die Speisen nicht und wühle nicht in den Schüsseln. Man esse nicht mit einem zusammen von einem Brote und schneide es ordentlich. „Du darfst nicht Brot in den Wein stippen, wenn mit dir aus demselben Becher trinkt Fra Bonvesin. Wenn jemand im Wein fischen will, der mit mir aus einem Becher trinkt, würde ich nach meinem Gefallen, wenn ich könnte, nicht mit ihm trinken.“ Wer mit Frauen von einem Teller ißt, muß ihnen das Fleisch mit schneiden. Man nötige nicht zum Essen und Trinken. Ißt man mit einem vornehmen Manne, z. B. einem Bischofe, zusammen, so soll man mit Essen aufhören, während er trinkt. Auch darf man nicht gleichzeitig mit ihm trinken. Die Diener sollen beim Bedienen nicht spucken. Sie und die Gäste dürfen sich bei Tafel nicht mit den Fingern schneuzen. Die Finger bringe man nicht in die Ohren oder auf den Hals, denn

„es ziemt sich nicht für jemand, der da ißt, wenn er wohlerzogen ist, mit den Fingern an einem Orte zu kratzen, wo Schmutz ist“. Während des Essens soll man nicht Katzen oder Hunde streicheln und sich mit den Fingern in den Mund fahren. Man lecke sich die Finger nicht ab. Man erzähle nichts Unangenehmes und streite sich nicht. Beim Reichen des Bechers stecke man nicht den Daumen hinein, sondern fasse ihn unten an. Sein Messer stecke man nicht zu früh in die Scheide. Zum Schluß der Mahlzeit soll man Christus danken, sich die Hände waschen und — guten Wein trinken.

Bonvesin ist aber nicht der einzige, der solche praktischen Dinge in seinen Kreis zieht. Gerade der älteste oberitalienische Dichter, den wir bis jetzt kennen, der schon 1228 als Zeuge erwähnte Girard Pateg (Gherardo Patecchio), Notar in Cremona, war ihm darin bereits vorangegangen. Nach Salimbenes Andeutungen, welcher uns von einem Streich erzählt, den sein Onkel dem Dichter gespielt hat, und Verse von ihm anführt, muß er ein lustiger und witziger, vielleicht etwas leichtlebiger Mann gewesen sein. Dies Urteil des Chronisten würde uns etwas befremdlich vorkommen, wenn wir von ihm nur das „Splanamento de li proverbi de Salomone“ hätten, die „Erklärung der Sprüche Salomos“ in paarweise gereimten Alexandrinern.

Zum Nutzen und Frommen der „gewöhnlichen Menschen, die nicht jedes Gesetz kennen“, will er darin in Vulgärsprache handeln „von denen, die zu viel reden, wie sie dies ablegen müssen, wie die Zornigen und Stolzen sich demütigen können, wie die Thoren sich in acht nehmen und Klugheit lernen sollen, wie die Frauen gute Sitten haben müssen, wie ein Freund dem anderen aufrichtig begegnen soll, und wie Arme und Reiche sich unter den Leuten benehmen müssen“. Seine Quelle sind aber nicht allein die Sprüche Salomons gewesen, sondern in erster Linie der „Ecclesiasticus“ (Jesus Sirach). Er trägt seine Weisheit recht nüchtern und trocken vor. Als Schluß seines Werkes fügt er den in der Einleitung aufgeführten sechs Kapiteln noch ein siebentes hinzu: „Jetzt wird von allem durcheinander geredet“. Ein Gebet an Gott, jedermann vor den besprochenen Lastern zu bewahren und mit den erwähnten Tugenden zu schmücken, schließt das Ganze.

Von einer viel vorteilhafteren Seite zeigt sich Pateg aber in seinen „Noje“ (Verdrießlichkeiten), einem den provenzalischen „Enuegs“ nachgeahmten Gedicht, worin alles das aufgezählt wird, was dem Dichter mißfällt und Verdruß bereitet. In ergötzlicher Weise würfelt er dabei oft die ernstesten und die unwichtigsten Dinge zusammen. Man höre ein Beispiel aus dem leider sehr schlecht überlieferten Texte:

„Mir mißfällt“, sagt Pateg, „ein Seneschall, der mich an der Tafel einklemmt, fettes Fleisch und kalte Pfefferbrühe, schönes Essen, wenn ich keine Lust habe, magere Fische, nach einem fernen Gasthause zum Essen zu gehen, guten Wein zu verlieren, ein frecher Wirt und eine schmutzige Schenkin.“

Die „Noje“ bestehen aus acht Strophen und einem Geleite (Tornata, kürzere Schlußstrophe) in einer Form, die wir auch bei den Provenzalen finden. Salimbene sagt uns selbst, daß er diese „Noje“ nachgeahmt habe. Sein Gedicht ist verloren, dafür sind aber zwei andere, gleichartige erhalten. Pateg widmete nämlich seine Kanzone einem Landsmanne, Ugo di Perso, und dieser machte sich das Vergnügen, ihm mit zwei Kanzonen zu antworten, in denen er nicht nur, wie es üblich war, genau denselben Strophenbau, die gleiche Strophenzahl und dieselben Reime an derselben Stelle verwendete, sondern auch noch die einzelnen Strophen mit denselben Worten begann. Er zählt alle die „Noje“ auf, die Pateg noch vergessen hatte. Als reine Scherze sind solche Gedichte übrigens nicht aufzufassen; auch sie wollen belehren, nur tritt ihre lehrhafte Tendenz nicht so offen zu Tage.

Schon Pateg hatte ein Kapitel seines „Splanamento“ den Frauen gewidmet, aber darin sowohl von den guten wie von den schlechten gesprochen. Seinen Ausspruch: „Jedermann kann gesunden von einer Krankheit, die Gott ihm sendet, doch von einer bösen Frau kann nicht gesunden, wer sie hat“, könnte man als Motto über ein anonymes Gedicht von 189 vierzeiligen Strophen aus einreimigen Alexandrinern setzen, das von den „Sprüchen, die über die Natur der Frauen umgehen“ (Proverbia quae dicuntur supra natura feminarum, s. die

A l mondo ne uetrana . si sauia ne si paça
S e de liçana digli . qe legra no se faça
D estendese emuçola . como can qe ua en caça
R e coraise dauanti . dela soa mala traça

T anto e strabelisema . la bestiapanthera
A lie cor ogna bestia . per ueder la uontera
A cle tanto pessima . e de forte mainera
Q uela qe plu la prosema . mestier e qela piera

F emena con lelege . qe noe naturale
A ua lom e confondelo . qe la ua per uardare
Q uando lomo plu sieguela . plu lo fai desuiare
L anema li fai perdere . elo corpo penare

D el afar dele femene . uentate diraio
D e satanas e spleco . lo so clero uisaio
L i ocli ler uardandone . de flama geta raio
C ali omini canbia . lo sen elo coraio

E aue ual amant omini . di enote penare
C onbater e ferute . lao ig no po forfare
F ol e qi prende proua . qe a fin no po trare
F au ere stancar porta . per ensir a entrare

L o gloto ala tauerna . molto ueua corendo
L a dona tauernara . receuelo ridendo
Q ui quel e un tal uerso . lao çase mal emendo
P er lo qual lo glotone . sen ua len sur tormento

Ein Blatt aus den „Sprüchen, die über die Natur der Frauen umgehen“.
Nach der Handschrift (13. Jahrhundert), in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

Al mondo n' è uetrana ſi ſauia nè ſi paça,
Se de liçaria diçili, qe 'legra no ſe faça;
Deſtendeſe e muçola como can qe ua en caça,
Recordaſe d'auanti dela ſoa mala traça.

Auf der Welt gibt es keine Alte so weise noch so thoricht,
Wenn du ihr von Buhlerei erzählst, daß sie nicht munter würde;
Sie reckt sich und winselt wie ein Hund, der auf die Jagd geht,
Sie erinnert sich von früher an ihr böses Treiben.

Tanto è ſtrabelïſema la beſtia panthera,
A lie cor ogna beſtia per uederla uontera;
Et el'è tanto peſſima e de forte mainera,
Quela qe plui l'aproſema, meſtier è q'ela piera

So über die Maßen schön ist das Panthertier,
Zu ihm eilt jedes Tier willig, um es zu sehn;
Und es ist so furchtbar schlecht und von böser Art,
Das welches sich ihm am meisten nähert, das muß umkommen.

FEmena con beleçe qe no è naturale,
Auci l'om e confondelo qe la ua per uardare.
Quando l'omo plui ſieguela, plui lo fai deſuiare,
L'anema li fai perdere e lo corpo penare.

Eine Frau mit Schönheiten, die nicht natürlich sind,
Tötet und vernichtet den Mann, der sie zu schauen geht.
Je mehr der Mann ihr folgt, desto mehr führt sie ihn in die Irre,
Die Seele macht sie ihn verlieren und den Leib dulden.

Del' afar dele femene ueritate diraio:
De ſatanas è ſpleco lo ſo clero uiſaio,
Li ocli ler uardandone de flama çeta raio,
C' ali omini canbia lo ſen e lo coraio.

Von der Sache der Weiber will ich Wahrheit reden:
Satans Spiegel ist ihr helles Antlitz,
Ihre Augen, wenn sie damit blicken, werfen flammende Strahlen,
Die den Männern wenden Sinn und Herz.

E Que ual a mant omini dì e note penare,
Conbater e ferire, là o ig no pò forfare?
Fol è qi prende proua qe a fin no pò trare,
E cui cre ſtancar porta per enſir *et* entrare.

Und was nützt es vielen Männern, Tag und Nacht zu dulden,
Zu kämpfen und zu streiten, dort wo sie nicht vollbringen können?
Ein Narr ist, der etwas versucht, das er nicht zu Ende führen kann,
Und der eine Thür zu schließen glaubt durch Ausgehen und Eingehen.

LO gloto ala tauerna molto ne ua corendo,
La dona tauernara receuelo ridendo;
Mai quel è un tal uerſo (lies: riſo) lao çaſe mal e mendo,
Per lo qual lo glotone ſen ua 'l'enſir torcendo.

Der Schlemmer zur Schenke geht sehr eilends
Die Schenkin empfängt ihn lachend;
Aber es ist ein solches Lachen, worin Böses und Laster liegt,
Wegen dessen der Schlemmer beim Weggehen sich krümmt.

Die Randbilder illustrieren stets den Inhalt der Strophe, neben der sie stehen.

beigeheftete Tafel „Ein Blatt aus den Sprüchen, die über die Natur der Frauen umgeben“), handelt, wenn hier nicht, trotz einiger einleitenden Worte von guten Frauen, alle Frauen überhaupt für schlecht erklärt würden. Es ist eine der zahlreichen mittelalterlichen Bearbeitungen der beliebten Satire gegen die Frauen, zu der sich hier und da die französische Quelle nachweisen läßt. Die Bildung des Verfassers ist eine sehr bescheidene; er macht arge Fehler, wo er mit klassischen Kenntnissen prahlen will, doch ist seine Darstellung sehr lebendig und enthält manch treffende Beobachtung. Besonders bemerkenswert sind die Herbeiziehung von geschichtlichen Beispielen aus der neuesten Zeit und die Vergleiche von Eigenschaften der Frauen mit solchen von Tieren.

„Die Spinne macht zum Fang der Fliege die Netze; die einen arbeitet sie grob, die anderen fein, die einen bringt sie an Löchern, die anderen an Fenstern an. Manche Fliege fliegt sicher, die dennoch das Fell darin läßt. Die jungen Mädchen und die im mittleren Alter setzen sich ans Fenster, wo sie ihre Netze ausspannen, wie sie gewohnt sind, und fangen die Männer, die auf den Straßen gehen. Mancher Mann geht sicher einher, der dennoch angelockt wird, und mancher glaubt andere zu täuschen, der getäuscht wird, wie ein Hammel, der an den Hörnern fortgezogen wird und zu dem Orte eilt, wo er geschlachtet wird.“

Zu den didaktischen Gedichten ist wahrscheinlich auch ein Bruchstück in venezianischer Mundart ohne Anfang und Schluß zu rechnen, das von dem Herausgeber sehr ungenau als „Klage der paduanischen Gattin über das Fernsein ihres Gatten auf dem Kreuzzuge“ (Lamento della sposa padovana per la lontananza del marito crociato) bezeichnet wurde. Man liest es auf der Rückseite der Abschrift einer Urkunde, die am 23. Januar 1277 nach dem Original gefertigt wurde. Der Ton des Liedes ist in der ersten Hälfte durchaus volkstümlich, im Schluß finden wir manche Anklänge an die höfische Dichtung.

Eine Frau Frixa hat die junge Gemahlin des Kreuzfahrers zum Lebensgenusse aufgefordert. Mit der Zurückweisung dieser Zumutung beginnt unser Bruchstück. Die junge Frau kann nicht fröhlich sein, „denn mein Gemahl ist fortgezogen und hat mein Herz mit sich genommen“. Sie hofft auf seine Rückkehr; auch „scheint er mir nicht fern zu sein, so nahe ist mir seine Liebe“. Sie weint in ihrem Zimmer, weil sie ihn in Gefahr wähnt; sie beschaut sich nicht im Spiegel, weil sie nur für ihn schön zu sein braucht und er fern ist. Nie zeigt sie sich an der Treppe, am Fenster oder auf dem Balkon. „Vielmehr schaue ich hierhin zum Meere und bitte Gott, daß er der Schutz meines Herrn im Heidenlande sei und mache, daß mein Gemahl fröhlich und gesund zurückkehre.“ Dann fühlt sie sich erleichtert. Die Frauen, welche dies hören, geben ihr recht und rühmen die Einträchtigkeit und Liebe der Gatten. Ein Pilger, der nun auftritt, zollt auch Beifall und hofft, daß seine Liebe Erfüllung finde. Das ganze Gedicht wird von der rechten Liebe zwischen Ehegatten gehandelt haben, und die junge Frau diente als Beispiel dafür. Welche Beziehung der Pilger zu ihr hat, ist nicht ganz klar; wahrscheinlich ist für ihn die Moral aus der Erzählung gezogen.

Sämtliche Richtungen in der Dichtkunst, die wir bisher in Oberitalien gefunden haben, vereint eine Sammlung genuesischer Gedichte (Rime Genovesi), die augenscheinlich alle einen Verfasser haben. Religiöse, moralisierende und politische Lieder bilden den Hauptinhalt, daneben sind auch einige Scherze vorhanden. Das jüngste unter den Gedichten ist von 1311 und verherrlicht die Ankunft Heinrichs von Luxemburg in der Lombardei. Meistens verwendet der Verfasser in seinen schlichten, anspruchslosen Dichtungen den Neunsilbler.

Da finden wir Gedichte auf die Geburt der Jungfrau und ihre Klage am Kreuze, die Legenden der heiligen Margarete und der heiligen Katharina, Gebete an die heilige Lucia und Petrus, lange Erklärungen des Miserere und der zehn Gebote mit Anleitung zur richtigen Beichte und viel dergleichen mehr. Da liest man ferner allerlei moralische Lehren und Betrachtungen: wie man aus anderer Leute Schaden klug werden soll, gegen das Schminken der Frauen, über die menschliche Schwäche bei Versuchungen, über die Wahl der Frau, über Schlemmerei und Vernunft, von der Bosheit der Welt und ihrer Bewohner. Charakteristisch für einen Seestädter ist die ausführliche, natürlich gleichfalls reichlich mit moralischen Unterweisungen durchsetzte Belehrung für See- und Kaufleute und die große Vorliebe für Bilder aus dem Seeleben. Öfter werden die Betrachtungen persönlich und satirisch und richten sich gegen einen Verleumder,

einen Geizhals, einen habgierigen Priester, die schlechten Pfaffen im allgemeinen ꝛc. In seinen politischen Liedern zeigt sich der Verfasser als echter Patriot, vor allem in einem langen Gedichte, worin er zu einem Herrn aus Brescia von dem Ruhme und der Schönheit seiner Vaterstadt spricht. Wie stolz klingen die Worte, welche er für ihre Todfeinde, die Venezianer, hat: „Die Genueser gehen Streitigkeiten aus dem Wege, aber wenn die Venezianer sich bemühen, Krieg zu beginnen, mögen sie sich hüten, zu Fall zu kommen, und an die Pisaner denken, die, weil sie dachten überlegen zu sein und die Genueser zu überragen, fast ganz tot und gefangen sind und unter ihre Füße gekommen durch das gerechte Gericht Gottes.“

Diese reiche Dialektlitteratur hatte aber keinen langen Bestand. Um die Zeit, als die Begrüßung Kaiser Heinrichs aus des unbekannten Genuesen Mund ertönte, war in der Toskana bereits eine Reihe von Dichtern aufgetreten, die ihrem Heimatdialekt den unbestrittenen Vorrang als Litteratursprache sicherten.

5. Die religiöse Lyrik in Umbrien und die Anfänge des kirchlichen Dramas.

Eine gewaltige religiöse Bewegung ergriff Italien im 13. Jahrhundert und gab den Anstoß zu der Entwickelung der geistlichen Lyrik. Des gegen Ende des 12. Jahrhunderts im Kloster Fiore in Kalabrien lebenden Abtes Joachim weitverbreitete und überall geglaubte Prophezeiungen von dem kommenden Weltalter des heiligen Geistes, der sich der Mönche als Werkzeuge bedienen werde, bereiteten sie vor. Ihr Ausgangspunkt war Umbrien, wo die Wiege des heiligen Franciscus stand. Er wurde im Jahre 1182 in Assisi als Sohn des begüterten Kaufmannes Pietro Bernardone geboren und führte ein weltliches Leben, bis ihn im fünfundzwanzigsten Jahre eine schwere Krankheit zur Umkehr brachte. Fortan mied er jeden Lebensgenuß und widmete sich in der Einsamkeit inbrünstigen Gebeten. Dann sagte er sich ganz von seiner Familie los und erbettelte sich nur das Notwendigste für seinen Lebensunterhalt. Bald fand sich eine Anzahl gleichgesinnter Genossen um ihn zusammen, und der heilige Franciscus verfaßte für sie eine Regel, die von Innocenz III. gebilligt und von Honorius III. bestätigt wurde (s. die Abbildung, S. 47). So entstand der Franziskanerorden, der bald die weiteste Verbreitung gewann. Seine Grundforderungen waren Armut und Nächstenliebe, womit seine Anhänger zu der ursprünglichen Einfachheit der christlichen Kirche

Die obenstehende Initiale stammt aus einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Florenz.

zurückkehren wollten. Die Bettelmönche schlossen sich aber im Gegensatze zu den Benediktinern nicht von der Welt ab, sondern lebten in ihr, überall predigend, mahnend, helfend, ratend, pflegend und tröstend. Die Natur umfaßten sie mit derselben Liebe wie ihre Mitmenschen, sie war ihnen ein Ausfluß der göttlichen Liebe. Der heilige Franciscus selbst hat nach glaubwürdigem Bericht zwei Jahre vor seinem Tode (1224) eine Lobpreisung Gottes, es ist unentschieden, ob in französischer oder italienischer Sprache, gedichtet und in Musik gesetzt, worin diese Auffassung zum innigen Ausdrucke kam. Freilich besitzen wir den „Sonnengesang" (Cantico del sole), so nennt man dies Gedicht, nicht mehr. Es ist aber nicht zweifelhaft, daß das italienische Gedicht aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, das uns als solcher überliefert ist, in seinem Gedankeninhalte der Denkweise des Heiligen durchaus entspricht. Ihm ist sein dialektischer Charakter genommen, der umbrisch war, und die metrische Form ist nicht mehr erkennbar. In der erhaltenen Gestalt bildet es eine Art rhythmischer Prosa, ursprünglich hatte es aber doch wohl eine regelmäßige strophische Form.

Inhaltlich ist es durch den 148. Psalm angeregt, worin der Psalmist die Geschöpfe auffordert, den Herrn zu loben. Es preist den Allmächtigen wegen seiner herrlichen Schöpfungen, die dabei einzeln aufgezählt werden, und lautet: „Höchster, allmächtiger, guter Herr, dein sind die Lobpreisungen, die Herrlichkeit und die Ehre und jeder Segen. Dir allein, Höchster, kommen sie zu, und kein Mensch ist würdig, dich zu nennen. Gelobt seist du, mein Herr, mit allen deinen Geschöpfen, besonders der Schwester Sonne, die du am Tage für uns anzündest. Und sie ist schön und strahlend mit großem Glanze; von dir, Höchster, ist sie die Verbildlichung. Gelobt seist du, mein Herr, wegen des Bruders Mond und der Sterne; am Himmel hast du sie gebildet leuchtend und kostbar und schön. Gelobt seist du, mein Herr, wegen des Bruders Wind und wegen der Luft und des trüben und heiteren und jeden Wetters, wodurch du deinen Geschöpfen Unterhalt gewährst. Gelobt seist du, mein Herr, wegen des Bruders Wasser, der sehr nützlich ist und demütig und kostbar und keusch. Gelobt seist du, mein Herr, wegen des Bruders Feuer, wodurch du die Nacht erhellst, und er ist schön und angenehm und kräftig und stark. Gelobt seist du, mein Herr, wegen unserer Frau Mutter Erde, die uns erhält und nährt und mannigfaltige Früchte und bunte Blumen und Gras hervorbringt. Gelobt seist du, mein Herr, wegen derer, die um deinetwillen vergeben und Krankheit und Drangsal dulden. Selig die, welche sie in Frieden dulden, denn von dir, Höchster, werden sie gekrönt werden. Gelobt seist du, mein Herr, wegen unseres Bruders, des leiblichen Todes, dem kein lebender Mensch entrinnen kann; wehe denen, die in Todsünde sterben; selig die, die sich in deinem heiligen Willen befinden, denn der zweite Tod kann ihnen nichts zuleide thun. Lobt und preist meinen Herrn und dankt und dient ihm mit großer Demut! Amen."

Der heilige Franciscus starb im Jahre 1226. Vor seinem Tode aber sandte er Mönche in die Lande als „Spielleute des Herrn", welche überall predigen und das Lob des Allmächtigen in Liedern verkünden sollten, Buße als Lohn verlangend. Sie sollten geführt werden von Guglielmo da Lisciano aus Ascoli, der, bevor er unter dem Namen Bruder Pacifico in den Orden trat, König der Verse und Dichter weltlicher Lieder genannt wurde. Sicher hat er auch bei seiner Sendung geistliche Lieder gedichtet und vorgetragen, die in italienischer Sprache abgefaßt gewesen sein werden, da die Franziskaner sich doch gerade an die breiten Volksschichten wendeten und es die religiöse Bewegung wesentlich unterstützte, wenn sie sich in Predigt und Lied statt des Lateins der Volkssprache bedienten. So griff die Verbreitung des Ordens immer mehr um sich. Besonders tiefe Wurzeln faßte er aber im ganzen Volke, nachdem der heilige Franciscus noch den Laienorden der Tertiarier eingerichtet hatte, welcher die Segnungen des Mönchslebens ohne Gelübde und Ausscheiden aus der Welt und der bürgerlichen Gesellschaft gewährte, und mit ihm verbreitete sich das geistliche Lied. In dem Jahre 1233, dem sogenannten Halleluja-Jahre, in dem die religiöse Begeisterung aller Schichten in ganz Italien einen Höhepunkt erreichte und von früh bis spät Andächtige jeden Alters unter Vorantragen von Fahnen

und Absingung frommer Lieder die Straßen durchzogen, den Predigten der Mönche lauschten und scharenweise in den Orden eintraten, haben wir einen anschaulichen Bericht des Bruders Salimbene, der die Bewegungen in Parma als Augenzeuge schildert.

Damals kam aus dem Spoletinischen oder Römischen ein gewisser Benedictus, genannt „frater de cornetta“ (Bruder mit dem kleinen Horn), der zwar keinem Orden angehörte, aber ein großer Freund der Bettelmönche war, und predigte auf Plätzen und in Kirchen. Auf dem Kopfe hatte er einen armenischen Turban. Sein bis auf die Füße reichendes schwarzes Gewand war vorn und hinten mit einem großen roten Kreuz geziert und wurde von einem Gürtel aus Leder zusammengehalten. Er trug einen langen schwarzen Bart und in der Hand eine kleine metallene Trompete, die er blies. Es folgte ihm eine große Schar Kinder, oft mit Zweigen und brennenden Kerzen. „Und er begann seine Lobpreisungen folgendermaßen und sprach in Vulgärsprache: ‚Gelobt und gesegnet und gepriesen sei der Vater.‘ Und die Kinder wiederholten mit lauter Stimme, was er gesagt hatte. Und dann wiederholte er dieselben Worte und fügte hinzu: ‚sei der Sohn.‘ Und die Kinder wiederholten und sangen dieselben Worte. Darauf wiederholte er zum dritten Male dieselben Worte und fügte hinzu: ‚sei der Heilige Geist.‘ Und darauf ‚Halleluja, halleluja, halleluja.‘ Dann blies er, und dann predigte er und sprach einige gute Worte zum Lobe Gottes.“ Zum Schluß sang er ein lateinisches Lied zum Preise der Jungfrau. Ganz Ähnliches berichtet uns der Neapolitaner Riccardo von San Germano in seiner (noch ungedruckten) Chronik aus seinem Heimatsorte und erwähnt dasselbe Lied in italienischer Sprache.

Weit mehr aber als diese Ausbreitung des Franziskanerordens wirkte für die Entstehung der religiösen Lyrik die Flagellantenbewegung vom Jahre 1260, die gleichfalls von Umbrien ihren Ausgang nahm. Im Jahre 1258, als das Volk durch Pestilenz und Hungersnot, Parteifehden im Inneren der Städte und Kämpfe der geistlichen und weltlichen Macht mehr denn je bedrängt wurde, trat plötzlich in Perugia der alte Einsiedler Raineri Fasani auf und hielt als Gesandter des Himmels Predigten, in denen er den Sündern mit furchtbaren Strafen drohte und alle Gläubigen zu Reue und Buße aufforderte. Er war nur mit einem Sack bekleidet, der mit einem Strick um die Lenden gegürtet war, und schwang in der einen Hand eine Geißel, mit der er sich blutig schlug. Bald folgten ihm ganze Scharen von Andächtigen und Zerknirschten, die ihm nachahmten und halb nackt unter beständiger Geißelung und lautem Absingen frommer Weisen von Stadt zu Stadt zogen. Im Laufe der Zeit dehnten sich diese Prozessionen über fast ganz Italien aus. Die Geißler nannten sich die „Disciplinati di Gesù Cristo“ (Gegeißelte Jesu Christi). Die Lieder, welche sie in der Volkssprache sangen, und die Lobpreisungen Gottes, Christi, der Mutter Maria und von Heiligen enthielten, nannte man Lauden, und auch nach dem Aufhören der Prozessionen blieben sie lebendig, gehütet von den Geißlerbrüderschaften, die sich an jedem Orte bildeten.

Durch die Flagellantenbewegung wurde auf diese Weise das lateinische Kirchenlied endgültig verdrängt. Wir besitzen zwar keine Aufzeichnungen dieser ältesten Lauden mehr aus dem 13. Jahrhundert, in welchem sie besonders in Umbrien und der benachbarten Toskana entstanden, aber wir erkennen doch in den Sammlungen des 14. Jahrhunderts noch manche davon an ihrer großen Einfachheit und Naivität wieder. Auch die Namen der ältesten Laudendichter sind uns bis auf zwei nicht überliefert; die Lieder, aus der Mitte des Volkes entstanden, mit dem volkstümlichen Gewande der Ballata angethan, blieben Eigentum des Volkes. In der Toskana nennt sich uns nur Garzo, der auch eine alphabetische Sprichwörtersammlung schrieb, als der Verfasser einiger Lauden. Man hat beweisen wollen, daß er der Urgroßvater Petrarcas war, der, aus Incisa gebürtig, in dem benachbarten Cortona lebte, von seinen Mitbürgern wegen seines gesunden Menschenverstandes hoch geschätzt wurde und im 104. Lebensjahre starb.

Genauer sind wir aber über den berühmtesten Laudendichter, den Umbrier Jacopone, unterrichtet, dem in alten Handschriften und Drucken weit mehr Lauden zugeschrieben werden, als ihm wirklich angehören. Fra Jacopone da Todi (s. die Abbildung, S. 50), aus dem begüterten Geschlechte der Benedetti, wurde um 1230 geboren. Nachdem er die Rechte studiert, den Doktorgrad erworben und sich in seiner Vaterstadt als Advokat niedergelassen hatte, heiratete



Der heilige Franciscus predigt vor Honorius III. Nach einem Freskogemälde Giottos in San Francesco zu Assisi. Vgl. Text, S. 44.

er ein junges und schönes Mädchen, Vanna, aus adliger ghibellinischer Familie und führte ein glückliches und genußvolles Leben. Da traf ihn ums Jahr 1268 ein furchtbarer Schlag. Bei einem Hochzeitsfeste, dem er mit seiner jungen Gemahlin beiwohnte, brach plötzlich mitten im lustigen Tanze der Fußboden des Saales zusammen und begrub die Gäste unter sich. Wie durch ein Wunder kamen alle unversehrt davon, nur die schöne Vanna wurde tödlich verletzt und gab bald danach ihren Geist auf. Jacopo ließ die Leiche nach Hause bringen. Als man sie hier entkleidet hatte, um ihr die Sterbegewänder anzuziehen, fand man unter den prächtigen

Stoffen, die sie auf ihres Gemahles Wunsch angelegt hatte, ein härenes Büßerhemd. Der Verlust der Gattin und mehr noch die Erkenntnis von dem Seelenzustande der Verstorbenen bewirkte eine innere Wandlung in dem weltlich gesinnten Jacopo. Er verkaufte Hab und Gut und verteilte den Erlös unter die Armen, gab seine gewohnten Beschäftigungen auf und führte fern von Verwandten und Freunden, mit einem Büßergewande angethan, unter beständigem heißen Gebet und furchtbaren Geißelungen ein Leben voll Entbehrungen. Absichtlich zog er sich den Hohn und die Verachtung der Menschen zu, geduldig ertrug er all ihre Schmähungen, weil er dadurch des Himmels würdiger zu werden hoffte. „Um edle Ehre zu fliehen, that ich jedes knechtische Werk, und um für gemein gehalten zu werden, wollte ich Gemeinheit dulden", singt er in einem Liede. Die Leute hielten ihn für geistesgestört, und oft grenzte sein Gebaren auch wirklich an Wahnsinn.

Nachdem er zehn Jahre ein solches Leben geführt hatte, trat er als Tertiarier in den Franziskanerorden und schloß sich bald der strengen Richtung der Spiritualisten an, welche die Vorschriften ihres Begründers in aller Schärfe aufrecht erhalten wissen wollten, während ihre Gegner, die Konventualisten, eine Milderung der Regel herbeizuführen suchten. Als Bonifaz VIII. letztere begünstigte, wurde Jacopone sein erbittertster Feind und schloß sich der Bewegung der Familie Colonna, deren Angehörige Jacopo und Pietro 1297 ihrer Kardinalswürde entsetzt worden waren, gegen ihn an und überschüttete ihn mit heftigen Schmähungen. Mit den Colonna wurde er im September 1298 nach der Einnahme Palestrinas gefangen genommen und zu lebenslänglicher Kerkerhaft verurteilt. Die körperlichen Leiden, welche er in seinem entsetzlichen Gefängnisse auszuhalten hatte, freuten ihn, statt ihn niederzudrücken; furchtbar aber traf ihn der Bann, womit Bonifaz ihn belegte, und der trotz rührender Bitten nicht von ihm genommen wurde, bis ihn Benedikt XI. nach dem Tode des Papstes (1303) aus der Haft befreite. Er begab sich in das Kloster Collazzone, wo er am 25. Dezember 1306 unter Gebeten und Improvisieren von geistlichen Liedern starb. Das Volk verehrte ihn alsbald als Seligen.
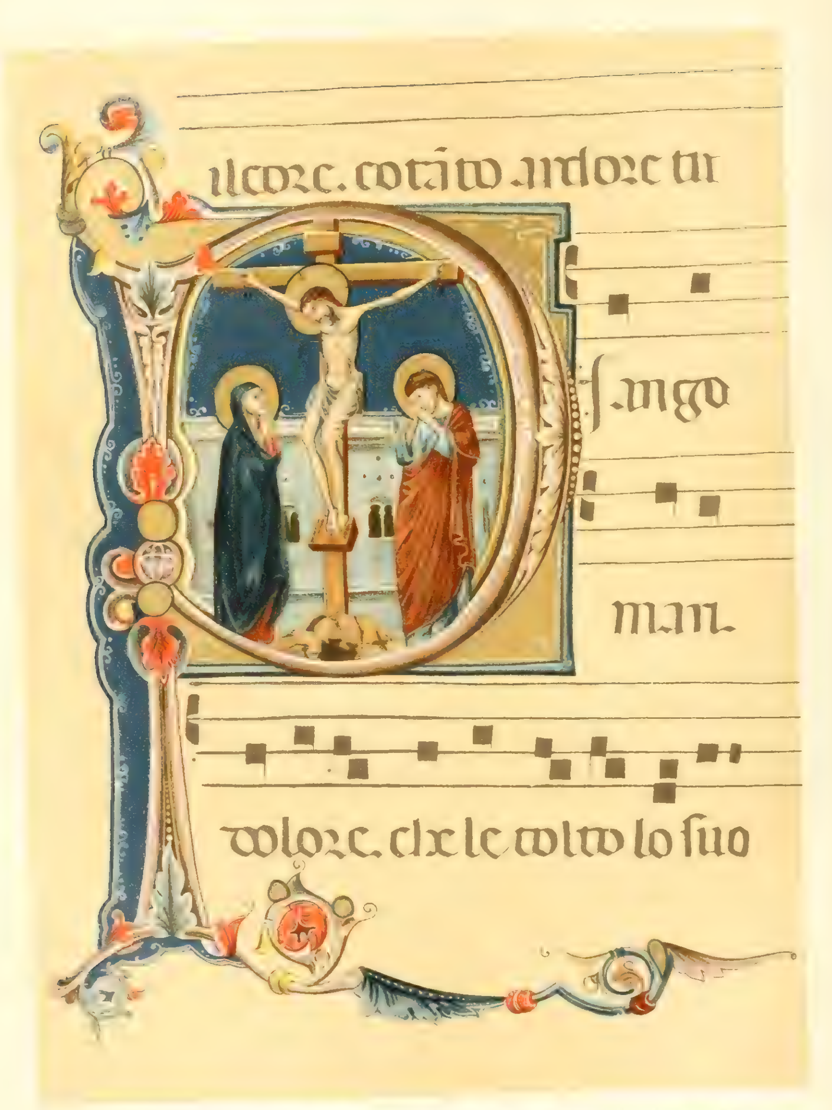
Jacopone ist ein rechter Spielmann des Herrn im Sinne des heiligen Franciscus. Stammte er auch nicht aus dem Volke, so hatte er doch freiwillig Reichtum, Stellung, alle höhere Bildung aufgegeben und sich zu ihm erniedrigt. Als er die Welt verließ, um nur seinen asketischen Anschauungen zu leben, schrieb er eine Lauda, die sein Abschiedslied an sie und ihre Verderbtheit ist.

Er sagt darin Eltern und Freunden, Liedern und schönen Frauen, allen metaphysischen und theologischen Spekulationen, den Sophismen und Syllogismen, Hippokrat, Sokrates, Plato und Aristoteles, ja selbst seinem guten Rufe Lebewohl: „Mein Ruf, dich empfehle ich dem Esel, der ia schreit: Ablaß mehr als ein Jahr habe, wer mich beschimpft." Christus soll ihn auf dem neuen Wege helfen und ihm alle Krankheiten senden, die es nur gibt, damit er leiden und büßen kann: „O Herr, durch deine Gnade sende mir Ungesundheit. Mir das viertägige Fieber, das fortwährende und das dreitägige, das doppelte tägliche samt der großen Wassersucht. Mir komme Zahnschmerz, Kopfschmerz und Bauchschmerz, im Magen stechende Pein und im Hals Bräune", und die Aufzählung geht noch acht Strophen weiter. Bis zum Ende der Welt möchte er von solchen Leiden geplagt sein und schließlich einen Wolfsbauch als Grab finden.

Den Gegensatz zu dieser Art Dichtungen Jacopones bilden seine Lauden, in denen er die Liebe zu Gott verherrlicht.

Hier haben wir dieselben Übertreibungen, und hier tritt die Einwirkung der höfischen Dichtung in merkwürdigem Widerspruche zu dem Stoff zu Tage. Er vergeht vor Liebe zu Christus und lebt ohne Herz. Sein Herz zerfließt wie Eis am Feuer, wenn er Christus umarmt. In einem Liede heißt es: „Liebe, Liebe, die du mich so verwundet hast, anderes als Liebe kann ich nicht rufen, Liebe, Liebe, mit dir bin ich vereint, anderes kann ich nicht als dich umarmen, Liebe, Liebe, stark hast du mich hingerissen, das Herz ergießt sich stets nur in Liebe; deinetwillen will ich ohnmächtig werden, Liebe, daß ich bei dir sei; Liebe, aus Gnade laß mich vor Liebe sterben", und so geht es ganze Strophen weiter.





Initiale aus einer Laudenhandschrift des 14. Jahrh. in der Nationalbibliothek zu Florenz.

Initiale aus einer Laudenhandschrift des 14. Jahrh.

[. . .] il core. cota*n*to ardore tu [. . . .]	[. . .] das Herz. Solche Glut du [. . . .]
PJange	Es weint
Mari[a] [cum]	Maria [vor (oder: mit)]
dolore che l' è tolto lo suo [. . . . .]	Schmerz, daß ihr genommen ist ihr [Liebling]

Den Dichter in Jacopone haben wir aber dort zu suchen, wo er die Empfindungen des Volkes, sein Hoffen und Fürchten, öfter auch seinen Spott und Groll zum Ausdruck bringt. Sicher hat er diese Lauden selbst einer andächtig lauschenden Menge vorgetragen, denn oft wendet er sich im Anfang an sie.

Reizend und rein menschlich beschreibt er uns das Jesusknäblein, wie es im Heu mit den Beinchen strampelt und die Händchen verlangend nach der Mutterbrust ausstreckt, wie Maria es zudeckt und nährt und „mit ihrer linken Hand das Kind wiegte und mit heiligen Liedern ihr schönes Liebchen einsang“. Beim Jüngsten Gericht fragt die erschreckte Seele: „Wer ist der große Herr, der König so großer Erhabenheit? Unter die Erde möchte ich gehen, solche Furcht flößt er mir ein. Wohin könnte ich fliehen vor seinem strengen Angesicht? Erde, bedecke mich, daß ich ihn nicht zornig sehe.“ Gewaltig ist in einer anderen Lauda die Schilderung des Naturaufruhrs und der Erscheinung Christi beim Jüngsten Gerichte, und in schlichter Sprache, mit rein menschlichem und gerade darum tief ergreifendem Empfinden weiß Jacopone den Mutterschmerz der Maria und die kindliche Liebe Jesu zu seiner Mutter in einer dramatischen Lauda, einer „Marienklage“, darzustellen: „Sohn, meine Wonne, Sohn, wer hat dich mir getötet, mein zarter Sohn?“ Christus bittet sie, nicht zu weinen, weil es ihn tödlich schmerze; er ermahnt sie, bei seinen Jüngern zu bleiben. Doch sie antwortet: „Sohn, das sage nicht, ich will mit dir sterben, ich will nicht scheiden, bis mir der Atem ausgeht.“ Ein Grab soll beide einschließen. Christus übergibt sie dem Johannes und stirbt. Eine rührende Klage der Mutter beschließt das Gedicht. (S. die beigeheftete farbige Tafel „Initiale aus einer Laudenhandschrift des 14. Jahrhunderts“).

Auch in Jacopones satirischen Gedichten ist der Einfluß der Volksmeinung unverkennbar. Schon bald nach dem Tode des heiligen Franciscus suchten Mitglieder des Ordens das Gelübde der Armut zu umgehen, und die Kurie, die Weltgeistlichkeit und andere Orden verharrten nach wie vor in ihrem prunkvollen und üppigen Leben. Dies geißelt Jacopone.

Die geistige Armut mit ihrer Schwester, der leiblichen, stand an Christi Wiege, dann aber mußten sie ihre Wanderschaft beginnen. Prälaten und Mönche, Eremiten und Nonnen beschimpfen und verjagen sie. Die Äbtissin, als sie die Wanderer erblickt, ruft: „Helfe mir der ewige Gott, das ist der Teufel aus der Hölle.“ Die geistige Armut will schon mit ihrer Schwester in das Hospital gehen, als der heilige Franciscus sie zu seiner Dame erklärt. Das Lob der Armut verkündet Jacopone auch sonst noch.

In einer Lauda gibt er dem zum Papst erwählten Einsiedler Pier da Morrone, der als Cölestin V. den heiligen Stuhl bestieg (1294), kühne Ratschläge und spricht die Befürchtung aus, daß er seiner Stelle nicht gewachsen sei. Die Ereignisse gaben ihm recht; nach wenigen Monaten dankte der Papst ab, und Bonifaz VIII. folgte ihm, dessen unversöhnlicher Feind Jacopone bald wurde, wie wir schon gesehen haben. In dem Gedichte gegen ihn wirft er ihm Habgier, Ämterhandel und Verwandtenwirtschaft vor, beschreibt er die bösen Zeiten, die der Himmel bei seiner Ernennung schickte, und nennt ihn zuletzt „einen neuen Lucifer, der auf dem Papststuhle sitzt, eine Zunge der Gotteslästerung, die die Welt vergiftet hat“. Als Cölestin V. im Gefängnis von Fumone gestorben war, legt Jacopone der Kirche eine Klage in den Mund, daß sie nunmehr verwaist sei, und läßt sie das verwerfliche Treiben ihrer Diener schildern. Gleichzeitig läßt er in einer anderen Lauda Christus sich über die undankbare römische Kirche beschweren. Wenn Jacopone, nachdem er in den Kerker geworfen worden war, den Papst um Gnade anflehte, so that er dies nur, um seine mit dem Bann belegte Seele zu retten, nicht etwa, weil er seine Gesinnung aus Kleinmut verleugnete.

In einem langen Gedichte aus vierzeiligen, einreimigen Alexandriner Strophen hat sich Jacopone auch in der moralisch didaktischen Dichtung versucht, die wir in Oberitalien fanden.

Er erklärt darin Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten, die nur lose aneinandergereiht sind. Z. B. „Jeder Mensch hat seine Begabung; wer sie richtig gebraucht, irrt nicht. Der eine macht dem Menschen die Nadel, der andere macht die Säge, gegen den Wind den Mantel, den Panzer gegen den Krieg. Manches findest du im Meere, was du nicht zu Lande findest.“ Oder: „Was sich nicht schickt, hüt' dich zu thun.

Nicht paßt sich Messelesen für einen Laien, für einen Priester Springen, nicht ziemt sich ein Schwert für eine Frau, noch für einen Mann Spinnen, noch Tanzen für den Esel, noch Zitherspielen für den Ochsen."

Jacopone werden auch einige schöne lateinische Kirchenlieder zugeschrieben, darunter das berühmte „Stabat mater dolorosa". Seine Urheberschaft ist aber nicht sicher. Um ein rechter Dichter zu sein, fehlt es Jacopone an der Kunst. Dieser nachzustreben, verbot ihm seine asketische Anschauung, die allem aus dem Wege ging, was irgendwie als Schmuck und Zier der Rede gelten konnte. Als echt volkstümlicher Dichter wollte er nur durch seinen Stoff wirken. Die einzelnen Ausführungen stehen daher oft in keinem harmonischen Verhältnisse, häufig wiederholt er eindringlich denselben Gedanken mehrere Male, schreckt nicht vor alltäglichen und rohen Vergleichen zurück, schwelgt in der Darstellung von abstoßenden Gegenständen und achtet auch nicht genügend auf die Form. Im einzelnen bietet er aber reiche Schönheiten. Auch er verwendet ungemein häufig den Kontrast.



Jacopone da Todi vor der Madonna. Nach einem Holzschnitt in Jacopones „Laudi", Florenz 1490, Exemplar der Nationalbibliothek zu Florenz. Vgl. Text, S. 47.

Diese Dialoge sind von besonderer Wichtigkeit, weil sich aus ihnen das Kirchendrama entwickelte. Die lebendige lyrische Form brachte es allmählich ganz von selbst mit sich, daß der Wechsel der Rede nicht mehr, wie bei den moralisch didaktischen Gedichten, im Text durch ein hinzugefügtes „da antwortete" und dergleichen besonders bezeichnet wurde; sie ging aus der Erzählung zur Darstellung über. Sobald nun eine solche Lauda mit verteilten Rollen gesungen wurde, hatte man den Anfang des Dramas. Diesen Übergang konnte man um so leichter vollziehen, als man bereits das aus Frankreich gekommene lateinische liturgische Drama als Vorbild für dergleichen Aufführungen besaß, und thatsächlich wurde er denn auch noch zu Jacopones

Lebzeiten von den Geißlerbrüderschaften vollzogen. Das italienische Kirchendrama ist somit nicht eine Weiterbildung des lateinischen, sondern geht selbständig aus den dialogisierten Lauden hervor, die ihrerseits wieder direkt die Liturgie und die heiligen Schriften als Quelle benutzen. Nur daher stammen also manche Übereinstimmungen mit dem liturgischen Drama. Von Aufführungen lateinischer Dramen in Italien sind uns verschiedene Nachrichten, z. B. aus den Jahren 1244 und noch 1298 und 1303, erhalten. Die ältesten Aufführungen von dramatischen Lauden, wobei sicher auch solche Jacopones verwendet wurden, wie z. B. schon die vielfachen Bearbeitungen der erwähnten Marienklage beweisen, fanden in Umbrien statt, von wo aus sie sich bald nach der Toskana, nach Rom und auch weiter verbreiteten. In einer Sammlung altumbrischer dramatischer Lauden sind Bühnenweisungen in lateinischer Sprache gegeben. Z. B. heißt es: „Christus erscheine und breche das Brot", „Hier kommt Thomas wieder, und die anderen Jünger sagen ihm" und dergleichen. Aus denselben Bühnenweisungen und aus einem Inventar der Geißlerbrüderschaft von San Domenico in Perugia geht ferner hervor, daß man sich auch schon gewisser szenischer Hilfsmittel bediente.

Die dramatischen Lauden wurden noch gesungen, und zwar ausschließlich von Männern. Die Aufführungen fanden, ihrem Inhalt entsprechend, an bestimmten Festtagen und in der Fastenzeit, besonders in der Karwoche, im Anschluß an den Gottesdienst in Kirchen oder im Betsaale der Brüderschaft statt. Ihnen voran ging eine Predigt. Der Inhalt dieser dramatischen Lauden schließt sich in der Regel eng an seine Vorlage in der Heiligen Schrift oder den apokryphen Evangelien an; manchmal ist er auch durch ähnliche rein menschliche Züge bereichert, wie wir sie in den erzählenden Lauden fanden, und wie sie die Vorführung dem Verständnis des Volkes so sehr viel näher brachten. Namentlich geschah dies wieder bei den Darstellungen der Heiligen Nacht, der Passion mit der Marienklage und des Jüngsten Gerichtes, die besonders reiche Gelegenheit zu solchen Einfügungen boten. Mit der Zeit streifte die dramatische Laude ihr altes, nunmehr zu eng gewordenes Gewand, den Acht- oder Neunsilbler in Ballatenform oder Sesta rima (a b a b c c), ab und nahm Oktaven (a b a b a b c c) in Elfsilblern, selten Zehnsilblern an, und gleichzeitig damit scheint sich ihr Übergang vom Gesange zur gesprochenen Rede vollzogen zu haben. In dieser neuen, schon einer späteren Zeit angehörenden Form nennt man sie dann immer Devozione, ein Name, der auch den mit Rollenverteilung gesungenen Liedern schon gegeben wird. Aus ihr entwickelt sich im 15. Jahrhundert das selbständige geistliche Schauspiel, die Rappresentazione.

6. Die Prosa im 13. Jahrhundert.

Schon am Anfang des 13. Jahrhunderts sahen wir die Vulgärsprache in dem Geschäftsbuch florentiner Bankiers und in den Briefmustern Guido Favas zur Verwendung kommen. Solche Beispiele werden mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts immer häufiger. Der erwähnte Boncompagno da Signa schreibt in einer oft angeführten Stelle, die noch älter ist als Guido Favas Briefmuster: „Die Kaufleute sehen in ihren Briefen nicht auf den Schmuck der Worte, weil sie sich fast alle ohne Ausnahme in ihren eignen oder vulgären Idiomen oder in verderbtem Latein wechselseitig schreiben und antworten." Weitere Überreste solcher kaufmännischer Aufzeichnungen und Handelskorrespondenzen sind z. B. von Matasalà di Spinello aus Siena und von senesischen Beamten und Kaufleuten aus den Jahren 1231—93 erhalten. Zur Verwendung der Prosa in litterarischen Denkmalern kommt es aber nicht vor der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Das Latein behielt hier noch die Herrschaft, wie wir aus Salimbenes Chronik sahen, und daneben verwendete man das Französische, das nach einem damals allgemein herrschenden und noch von Dante wiederholten Urteil mindestens für die Prosa die „gefälligere" Sprache war.

In französischer Prosa schrieb 1256 der Arzt Aldobrandino aus Florenz oder Siena, wie es in der Einleitung heißt, auf Anregung der Gräfin von der Provence, Beatrice von Savoyen, die Abhandlung „Le regime du corps" (Die Körperdiät). 1267 verfaßte Martino da Canale auf Grund lateinischer Vorlagen eine „Chronique des Veniciens" (Chronik der Venetianer), die er mit romanhaften, aus der Bekanntschaft mit französischen Epen gewonnenen Zügen ausstattete. Rusticiano da Pisa brachte etwa 1270 eine Anzahl zur Tafelrunde gehörige Romane in Prosa und zeichnete 1298 die Reisen des Marco Polo, mit dem er zusammen in genuesischer Gefangenschaft war, nach dessen Diktat französisch auf. Von besonderer Wichtigkeit ist aber die umfangreiche Encyklopädie, die Brunetto Latino (s. die Abbildung, S. 53) unter dem Titel „Li Livres dou Trésor" (Das Schatzbuch) zwischen 1262 und 1266 in Frankreich verfaßte, weil sie eine weitgehende Verbreitung fand und große Wirkung übte.

Brunetto Latino, Sohn des Buonaccorso, wurde um 1220 in Florenz geboren. Er wurde Notar in seiner Vaterstadt und schloß sich der Guelfenpartei an, die ihn 1260, um gegen Manfred Hilfe zu erbitten, an König Alfons X. von Kastilien schickte. Die Schlacht bei Montaperti, welche während dieser Gesandtschaft geschlagen wurde, trieb die Guelfen nach Lucca in die Verbannung. Die Nachricht von der Niederlage seiner Partei traf Brunetto auf der Heimreise und veranlaßte ihn, sich in Paris als Notar niederzulassen. Er blieb in Frankreich, bis nach der Schlacht bei Benevent (1266) die Guelfen wieder nach Florenz zurückkehren konnten. Nachdem er hier noch die verschiedensten Ämter bekleidet hatte, starb er gegen Ende 1294 oder Anfang 1295. Villani hebt in seiner Chronik rühmend hervor, welch großen Einfluß Brunetto auf die Bildung des florentiner Volkes gehabt habe, und unvergänglich ist das Denkmal, das Dante dem teuren väterlichen Freund in der „Komödie" („Hölle" XV, 79—87, nach Witte) gesetzt hat:

„Wenn meinem Wunsche voll entsprochen wäre",
Erwidert' ich ihm drauf, „wär't aus dem Leben
Der Menschen wahrlich Ihr noch nicht verbannet.
Eu'r lieb' und gutes väterliches Bild,
Das jetzt mich weinen macht, trag' ich im Herzen,
Wie Ihr dort in der Welt von Tag zu Tage
Mich lehrtet, nach Unsterblichkeit zu ringen.
Wie wert ich's halte, soll, solang' ich lebe,
In meiner Rede noch sich offenbaren."

Seinen Ruhm als Schriftsteller verdankt Brunetto in erster Linie seinem „Trésor", einem der ältesten Werke, die es versuchten, durch Anwendung der Vulgärsprache das in den großen mittelalterlichen Encyklopädien niedergelegte Gesamtwissen weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

„Schatz" hat Brunetto sein Werk genannt, weil es wie der für alle Bedürfnisse wohlgefüllte Schatz eines Fürsten voll Weisheit ist aus allen Teilen der Philosophie, d. h. des Gesamtwissens. „Und wenn jemand fragen sollte, warum das Buch romanisch geschrieben ist, in der Sprache der Franzosen, da wir doch Italiener sind, so würde ich antworten, daß dies aus zwei Gründen geschehen ist: der eine, weil wir in Frankreich sind, und der andere, weil die Sprache gefälliger und allen Leuten bekannt ist."

Der „Trésor" zerfällt in drei Bücher. Das erste handelt von der theoretischen Philosophie, d. h., nach Brunettos Auffassung, der Wissenschaft von den bekannten Dingen. Nach einer Darstellung der Einteilung der Philosophie bespricht er die Schöpfung, das Wesen Gottes, der Natur, der Engel, der Menschen, Leib und Seele, Vernunft, göttliches und menschliches Gesetz, ihre Schützer und Verwalter, Ursprung der Könige und Reiche und im Anschluß daran die biblische Geschichte und die Weltgeschichte bis in das Jahr 1260. Der letzte dieser Abschnitte wurde später auf Grund der Weltchronik des Martinus Polonus erweitert und bis zum Tode Konradins weitergeführt. Ferner spricht dieses Buch von der Astronomie, der Geographie, dem Landbau und der Naturgeschichte der Tiere. Das zweite Buch behandelt im Anschluß

an des Aristoteles nikomachische Ethik die Tugenden und Laster, die praktische Philosophie nach Brunetto, und nach anderen Quellen einen Teil der Logik, des dritten Gebietes der Philosophie, insofern sich moralische Ausführungen daran anschließen. Das dritte Buch endlich führt nach Cicero die Rhetorik vor und die nach klassischer und mittelalterlicher Anschauung damit eng verbundene Politik. Hier beschränkt Brunetto aber seine Darstellung auf die italienische Einrichtung des Podestà. Dieser politische Teil ist das einzig ziemlich Selbstständige an seinem Werke.

Das älteste Prosadenkmal der italienischen Sprache, welches in litterarischer Absicht verfaßt ist, und zugleich eins der wenigen inhaltlich selbständigen, sind die Briefe Fra Guittones (vgl. S. 25), von denen wir noch zweiundzwanzig haben, und fünf Briefe an ihn. Die meisten sind wie viele seiner Gedichte, mit denen sie öfter in sehr engem Zusammenhange stehen, Ermahnungen und religiöse oder moralische Lehren an Freunde, Fürsten und Ordensbrüder; der eine aber ist mehr politischer Natur und nach der Schlacht bei Montaperti an die Florentiner gerichtet. Er stimmt zum Teil wörtlich mit der besprochenen Kanzone (vgl. S. 27) überein, so daß er zu derselben Zeit, also gleichfalls 1260, verfaßt sein muß. Der Stil dieser Briefe zeigt keinen großen Unterschied von dem der Gedichte. Die Perioden sind oft ebenso verwickelt und unverständlich, der Ausdruck ist schwerfällig und gesucht, voll provenzalischer und lateinischer Wendungen. Viele Sätze sind längere oder kürzere Verse, ja selbst den Reim verschmäht Guittone nicht, so daß man hier von beabsichtigter rhythmischer Prosa gesprochen hat, während es vielmehr als ungeschickte Übertragung des in der Dichtkunst Gewohnten auf die erst zu schaffende Prosa aufzufassen sein wird, gleichsam als das kindliche Umhertasten nach der richtigen Form, das gerade hier um so mehr hervortritt, als Guittone keine Vorlage vor sich hatte, nach der er sich hätte richten können.

Die Entstehungszeit der meisten anderen Prosawerke dieses Zeitabschnittes ist nur ungefähr festzustellen, und ebenso ist es bisher durchaus nicht in allen Fällen gelungen, ihre größere oder geringere Abhängigkeit von Vorlagen genügend nachzuweisen. Jedenfalls sind es aber zum weitaus größten Teile Übersetzungen oder Bearbeitungen von den verschiedenartigsten lateinischen, sowohl klassischen wie mittelalterlichen, und von französischen Texten. Durch sie wurde dem Volke eine große Menge von Kenntnissen mitgeteilt und zugleich die italienische Prosa nach dem Vorbilde der Vorlagen, namentlich der lateinischen, zur Selbständigkeit entwickelt.

Weit verbreitet und beliebt waren schon in diesem Jahrhundert die Novellen. Bald legte man daher auch geschriebene Sammlungen an. Meist lieferte Frankreich den Stoff. Von der bereits erwähnten „Disciplina clericalis" des Petrus Alphonsus (vgl. S. 10) ist uns nur das Bruchstück einer italienischen Übersetzung in zweifacher Bearbeitung nach einer französischen Vorlage erhalten. Wir besitzen aber noch ganz, gleichfalls aus einem französischen Texte übersetzt, das „Buch der sieben weisen Meister" (Il libro dei sette savj di Roma). Es stammt aus Indien, wurde aber sehr bald ins Lateinische übersetzt und dann im ganzen Abendlande durch zahlreiche Bearbeitungen verbreitet. Es ist eine sogenannte Rahmenerzählung, wie wir sie auch aus „Tausendundeiner Nacht" kennen, und wie sie später so oft nachgeahmt worden ist, z. B. von Boccaccio in seinem „Decamerone", von Chaucer in seinen „Canterbury-Tales", in Deutschland von Hauff in seinen Märchen und von vielen anderen. Eine Erzählung umschließt also eine Anzahl anderer.

Der Kaiser von Rom verliert seine über alles geliebte Gattin, die ihm einen einzigen Sohn hinterläßt. Dieser wird von sieben weisen Meistern fern vom Hofe unterrichtet. Nach einigen Jahren soll er zu seinem Vater zurückkehren. Da erkennen die Meister aus den Sternen, daß ihrem Zögling ein großes Unheil bevorsteht, dem er nur durch ein siebentägiges Schweigen entgehen kann. Der Kaiser ist sehr erstaunt, daß sein Sohn ihm stumm begegnet, hält es für Befangenheit und sendet ihn in die

Frauengemächer. Hier versucht des Kaisers zweite Gemahlin, den schönen Jüngling zu verführen. Da er jedoch kalt und stumm bleibt, schuldigt sie ihn in höchstem Zorn des eigenen Verbrechens an. Der Kaiser befiehlt, seinen Sohn zu enthaupten, aber am Morgen, als die Hinrichtung stattfinden soll, weiß einer der sieben Weisen den vorschnellen Vater durch Erzählung einer Novelle zum Aufschub zu veranlassen, bis es des Abends der Kaiserin gelingt, ihren Gemahl durch Erzählung einer anderen Novelle wieder zu seinem ersten Vorsatze zurückzuführen. So geht es sieben Tage lang; jeden Morgen erzählt ein anderer der sieben weisen Meister eine neue Novelle, die den Kaiser wieder umstimmt, und an jedem Abend weiß die Kaiserin seinen Erfolg zunichte zu machen, bis am achten der Prinz den Mund öffnen darf und nun selbst eine Novelle erzählt, welche die Kaiserin zwingt, ihre Schuld zu bekennen, wonach sie verbrannt wird.

Die fünfzehn Erzählungen drehen sich inhaltlich natürlich um schlechte Frauen und ungetreue Söhne. Treffend hat man hervorgehoben, daß die so beliebte Satire gegen die Frauen und der Umstand, daß die einzelnen Erzählungen, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu stören, immer durch andere ersetzt werden konnten, wie es thatsächlich oft geschehen ist, ganz besonders geeignet waren, die Verbreitung dieses Werkes zu fördern. Die italienische Bearbeitung aus dem 13. Jahrhundert hängt auch sprachlich noch recht sklavisch an der französischen Vorlage. Eine weitere Anzahl Bearbeitungen des Stoffes liegen uns aus dem 14. und selbst noch aus dem 15. Jahrhundert vor.

Selbständiger verfährt bereits der Verfasser der „Erzählungen von alten Rittern" (Conti d'antichi cavalieri), der, nach ihrem Dialekt zu urteilen, Aretiner war und neben französischen Quellen in erster Linie den „Liber Ystoriarum Romanorum" (Das Buch der Geschichten der Römer) wahrscheinlich schon in einer alten italienischen Übersetzung, von der weiter unten die Rede sein wird, benutzte.

Es sind zwanzig Erzählungen, die sich mit geschichtlichen und sagenhaften Helden des Altertums und des Mittelalters beschäftigen und deren Thaten und Aussprüche als nachahmenswerte Beispiele hinstellen. Wenn die Form auch noch recht ungeschickt ist, so zeigt sich doch schon das Bestreben, den Stoff

---

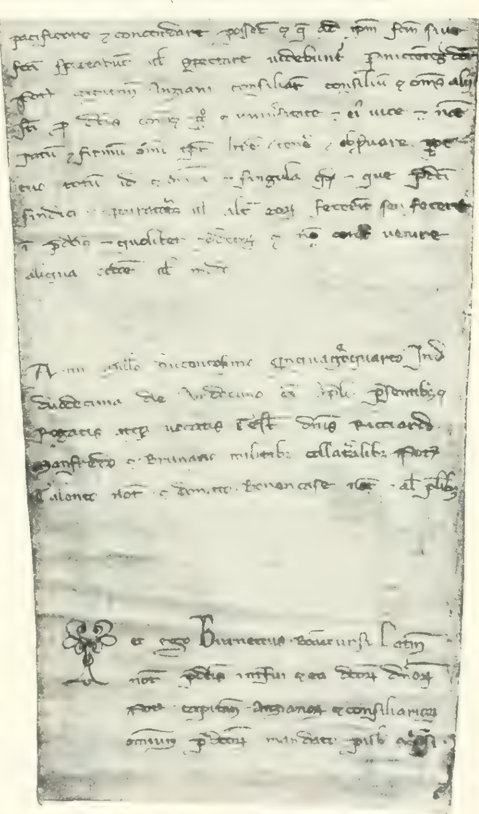
Übertragung der auf S. 55 stehenden Handschrift. Die Urkunde ist eine Vollmacht für Jacopo Rusticucci (vgl. Dante, „Hölle" VI, 80 und XVI, 44) und Ugo di Spina, die am 20. April 1254 von Brunetto Latino im Auftrage der Regierung von Florenz ausgestellt wurde.

..., pacificare et concordare possent, et que ad ipsum factum sive	[...] Frieden und Vertrag schließen können, und was die Sache selbst oder
[illegible] spectabunt vel spectare videbuntur... Promictentes dicti	die Sachen betrifft oder zu betreffen scheint. Es versprechen genannte
Potestas, capitaneus, Anziani, consilium, consilium et omnes alii	Podestà, Volkshauptmann, Anzianen, Rate, Ratsversammlung und alle anderen
[illegible] pro dictis comuni et populo et universitate et eius vice et nomine,	oben Genannten, daß sie für genannte Gemeinde und Volk und Gesamtheit und an ihrer Stelle und in ihrem Namen
[illegible] omni tempore habere, tenere et observare perpe-	für rechtskräftig und feststehend zu jeder Zeit halten, anerkennen und ewig beobachten
tuo totum [illegible] et singula, quod et que predicti	das Ganze, und alles und einzeln, was genannte
[illegible] vel alter eorum fecerint seu fecerit	Sindici und Prokuratoren oder einer von ihnen abgeschlossen haben oder hat
[illegible] predictorum [illegible] contravenire	in Genanntem oder in irgend etwas von dem Genannten und daß sie dem nicht widerstreben
[illegible] modo.	bei irgend welcher Gelegenheit oder in irgend einer Weise.
Anno [illegible] quinquagesimo quarto, Indictione	Im 1254. Jahre, in der 12. Indiktion,
[illegible] Aprilis, presentibus et	am elftletzten Tage des April, in Gegenwart und
[illegible] Riccardo	unter Hinzuziehung und Berufung der Herren Riccardo
[illegible] collateralibus Potestatis,	Manfredo und Brunaccio, Soldaten Kollateralen des Podestà,
[illegible] aliis plu- ribus.	des Notars Talento und des Notars Donato Benincasa und mehrerer anderer als Zeugen.
[illegible] Latini	und ich, Brunetto, Sohn des Bonaccorso Latino,
[illegible]	Notar, war bei obigem zugegen und habe es im genannter Herren
[illegible]	des Podestà, des Volkshauptmanns, der Anzianen und aller genannten
[illegible] scripsi.	Rate Auftrage öffentlich geschrieben

nach dem Geschmack der Zuhörer umzugestalten. Dies geschieht namentlich durch weitgehende Kürzungen und Zusammenziehungen.

Die größte, wichtigste und zugleich wohl älteste Sammlung von Novellen ist aber der „Novellino“ oder „Die hundert alten Novellen“ (Le cento novelle antiche).

Über den Inhalt seiner hundert Novellen gibt uns der Verfasser in der Einleitung selbst Aufschluß: „Wir zeichnen hier eine Blütenlese auf von Reden, von schönen Artigkeiten und von schönen Antworten und von schöner Tapferkeit, von schönem Schenken und von schöner Liebe, wie solches in der Vergangenheit einst viele vollbracht haben.“ Er entnimmt seine Stoffe den verschiedensten Gebieten, der biblischen Geschichte und der Legende, dem klassischen Altertum und dem bretonischen Sagenkreise, der Mythologie und der Tierfabel. Manches weiß er auch von geschichtlichen Persönlichkeiten des Mittelalters zu erzählen und berichtet manche Vorkommnisse aus dem täglichen Leben.



Der Schluß einer von Brunetto Latino geschriebenen Urkunde (1254). Nach dem Original, im Archiv zu Siena. Vgl. Text, S. 52.

Der unbekannte Verfasser, der, nach der Sprache zu urteilen, die zwar französische und provenzalische, aber keine dialektischen Einwirkungen zeigt, Florentiner war, schrieb noch im 13. Jahrhundert, da die historischen Andeutungen in keiner Novelle darüber hinausgehen, und hat seine Stoffe inhaltlich sicher in keinem Falle selbst erfunden, sondern teils aus schriftlichen Quellen, teils aus der lebendigen mündlichen Überlieferung geschöpft. Wo er schriftliche Vorlagen benutzte, werden es meist französische oder provenzalische gewesen sein; nur in einigen Fällen ist es gelungen, die unmittelbare Vorlage festzustellen, darunter auch die weiter unten zu besprechenden italienischen „Fiori di filosafi“. Dies hat seinen Grund in der Darstellungsart des Verfassers. Seine Novellen sind bis auf wenige nur ganz kurze, nicht im geringsten ausgeführte Skizzen. Ein paar Striche genügen, um den wesentlichen Punkt hervorzuheben. Manche dieser Novellen bestehen nur aus einigen Zeilen. Hier und da führt die Kürze sogar zu Unverständlichkeit. In

verhältnismäßig wenigen Novellen ist mehr auf die künstlerische Ausführung des Vorwurfes Bedacht genommen, wie in der Geschichte von dem Florentiner Bito, der den geizigen Ser Frulli um einen Denar betrügt, oder von dem Sohne des Königs von Griechenland, der dem vertriebenen König von Syrien all sein Geld schenkte, weil sein Beispiel ihn gelehrt hatte, seine Unterthanen einst richtig zu behandeln. Der meist skizzenhaften Ausführung entspricht auch die Darstellung. Wir haben vielfach kleine, ohne Verbindung nebeneinander gestellte Sätzchen, und die Ausdrucksweise ist kurz und knapp. Doch ist die Sprache rein und reichhaltig und der Stil klar. Noch im 13. Jahrhundert versuchte man der großen Trockenheit dieser Novellen durch eine erweiternde Überarbeitung abzuhelfen. Sie ist aber im wesentlichen mißlungen und nimmt den kleinen Erzählungen oft ihren spannenden Reiz.

Um dieselbe Zeit etwa, wo Rusticiano da Pisa seine französischen Abenteuerromane verfaßte (vgl. S. 52), und wo Guido delle Colonne nach dem „Roman de Troie" des Franzosen Benoit de Sainte More eine lateinische „Historia Trojana" (Trojanische Geschichte) in historischem Stile schrieb (vgl. S. 18), begann man auch dieselben Sagenstoffe italienisch zu verarbeiten. Der Artussagenkreis wurde in der „Tafelrunde" (Tavola rotonda) verwertet, die sich augenscheinlich an einen französischen Text anschließt, und in dem vom Verfasser der „Tafelrunde" vielfach benutzten „Tristan", dessen unmittelbare französische Vorlage älter als die erhaltenen französischen Fassungen war. Die trojanische Geschichte liegt in der frisch und einfach geschriebenen „Istorietta trojana" (Kleine trojanische Geschichte) vor, die auf Benoit de Sainte More zurückgeht. Cäsars Thaten sind nach einem französischen Werke: „Li fait des Romains" (Die Thaten der Römer), das zwar auf lateinische Historiker zurückgeht, aber die Geschichte durchaus in der Art der Ritterromane darstellt, in drei Bearbeitungen erhalten. Die ausführlichste, früher fälschlich Übersetzung des Lukan genannt, ist nichts als eine wortgetreue Übersetzung, während die „Fatti di Cesare" (Thaten Cäsars; s. die Tafel bei S. 65) und eine etwas ausführlichere Fassung Kürzungen dieser Übersetzung sind. Römische und trojanische Geschichte zusammen haben wir aber in den „Storie de Troja et de Roma" (Geschichten von Troja und von Rom), die aus einer wohl im 12. Jahrhundert entstandenen dürren lateinischen Kompilation aus Isidor, Orosius, Eutropius, Solinus und anderen, dem „Liber Ystoriarum Romanorum" übersetzt sind. Die ungeschickte und rohe Übertragung in römischem Dialekte ist die älteste datierbare, da sie aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1252 und 1258 verfaßt wurde.

Den Zweck moralischer Belehrung und religiöser Erbauung hatten die „Zwölf moralischen Erzählungen" (Dodici conti morali), schlichte, oft ungeschickte Berichte von Wundern und Bekehrungen, die gleichfalls aus Frankreich stammen und teils wörtlich, teils etwas freier die Vorlage wiedergeben, im letzteren Falle aber immer verkürzend. Manche senesische Eigentümlichkeiten der Sprache könnten auf einen Verfasser aus Siena schließen lassen, wenn man sie nicht dem Abschreiber zur Last legen will.

Zahlreich sind die Werke belehrenden und moralisierenden Inhalts. Der Wissensdrang war auch in den weiteren Volksschichten ein immer lebhafterer geworden, und man suchte sich zunächst das Wesentlichste aus der klassischen und christlichen Bildung zu eigen zu machen. Sehr bald wurde Brunetto Latinos „Trésor" (vgl. S. 52) ins Italienische übersetzt, und zwar zu verschiedenen Malen. In einer Handschrift wird uns als Verfasser des italienischen Textes Bono Giamboni genannt, dem auch noch die Übersetzungen vieler anderer Prosawerke zugeschrieben werden. Er war der Sohn des Messer Giambono del Vecchio und

q*ue*lla de rietro, *et* la p*ar*te dericta *et* la ma*n*ca, *et* la p*ar*te de fop*ra et* q*ue*lla de fotto. trouamo lo corpo de q*ue*fto mo*n*do mouare *et* a*n*dare *et* uiuare *et* aue*r* tutte le fue me*n*bra, come lo Sole *et* la luna *et* l'altre ftelle, *et* la t*er*ra colli eleme*n*ti, *et* l'altre me*n*bra, q*ua*fi em modo d'uno a*n*i*m*ale. Et nulla cofa è de q*ua* entro ello corpo del mo*n*do fi uile nè fi piciola, k'ella no*n* fia del corpo del mo*n*do. *et* f'ella no*n* ce foffe, lo mo*n*do farea de pegio *et* auarea menema*n*ça *et* farea q*ua*fi fmenbrato. potare*mm*o ponare fine ala narrat*io*n*e* dela co*n*posit*io*n*e* del mo*n*do, p*er* uenire a re*n*dare *et* a seg*n*are le fue cafcioni. enp*er*ciò ke la sci*en*t*i*a *et* l'op*er*at*io*n*e* la q*ua*le fa fe*n*tire l'alto deo *et* conofciare, f'ella fta cellata *et* nafcofta, fe dole *et* defidera d'effare cercata *et* conofciuta, p*er*k' elli fia conofciuto *et* uenerato, l'altiffimo deo fublime *et* gra*n*de lo q*ua*le recge *et* ma*n*tene lo mo*n*do. *et* p*er* altro modo ke p*er* la fcie*n*tia *et* p*er* l'op*er*at*io*n*e* l'alto deo no*n* fe pò conofciare. fenefcefe el primo libro del' effare del mo*n*do *et* de q*ue*lle cofe le q*ua*li fo trouate ello mo*n*do. Encome*n*çafe lo libro f*eco*n*do* dele cafio*n*i del mo*n*do *et* dela forma *et* dela fua defpofit*io*n*e et* dele cafcioni loro le quali fo trouate i*n* effo. Diftintione ouero p*ar*ticula p*ri*ma dele cafioni del' e*ff*are del mo*n*do *et* dela diuifione del cielo e dela fua difpofit*io*n*e* p*er* le fp*er*e *et* p*er* gli c*er*ki *et* p*er* li Segni. Cap*it*olo p*ri*mo dele cafioni del' effare del mo*n*do *et* dela qua*n*tità *et* dela figura fua.

E Sfe noi faremo adoma*n*dati dela rafcione *et* dela cafcione, p*er*kè q*ue*fto mo*n*do fo, *et* p*er*kè lo fuo corpo fo reto*n*do, *et* p*er*k'elli no*n* fo magiure nè menore, *et* p*er*kè lo corpo del mo*n*do è ordenato *et* co*n*pofto dele fue p*ar*ti *et* dele fue me*n*bra e*n* q*ue*lla guifa k'elli è, no*n* lafciaremo p*er*ciò d'afegnarene rafcione. p*er*kè noi e*n*te*n*damo *et* conofciamo li g*r*andi aeri *et* la gra*n*diffima futilità la q*ua*le fe lafcia [. . .]

den hinteren, und den rechten Teil und den linken, und den oberen Teil und den unteren. Wir finden, daß der Körper dieser Welt sich bewegt und geht und lebt und alle seine Glieder hat, nämlich die Sonne und den Mond und die andern Sterne, und die Erde mit den Elementen, und die andern Glieder, beinahe nach der Weise eines Tieres. Und kein Ding gibt es hier drinnen in dem Körper der Welt so gemein und so klein, daß es nicht gehöre zum Körper der Welt. Und wenn es nicht da wäre, würde die Welt schlechter sein und würde Schaden haben und würde fast verstümmelt sein. Wir werden ein Ende machen können der Erzählung von dem Bau der Welt, um dazu zu kommen, zu erzählen und zu bezeichnen ihre Ursachen. Denn die Wissenschaft und das Wirken, die den erhabenen Gott fühlen und erkennen lassen, beklagen sich, wenn sie verborgen und versteckt bleiben, und wünschen aufgesucht und erkannt zu werden, damit er erkannt und verehrt werde, der höchste erhabene und große Gott, der die Welt regiert und erhält. Und auf andre Weise als durch die Wissenschaft und durch das Wirken kann man den hohen Gott nicht erkennen. Es endet das erste Buch vom Sein der Welt und von den Dingen, die gefunden werden in der Welt. Es beginnt das zweite Buch von den Ursachen der Welt und der Form, und ihrer Ordnung und deren Ursachen, die in ihr gefunden werden. Erster Abschnitt oder Teil: von den Ursachen des Seins der Welt und der Einteilung des Himmels und seiner Anordnung nach den Sphären und nach den Kreisen und nach den Zeiten. Erstes Kapitel der Ursachen des Seins der Welt und ihres Umfanges und ihrer Gestalt.

Und wenn wir würden gefragt nach dem Grunde und der Ursache, warum diese Welt wurde, und warum ihr Körper rund wurde, und warum er nicht größer wurde oder kleiner, und warum der Körper der Welt geordnet und zusammengesetzt ist aus seinen Teilen und seinen Gliedern auf die Art, wie er ist, so wollen wir darum nicht unterlassen, dafür anzuführen einen Grund. Denn wir verstehen und kennen die großen Lüfte und die sehr große Dünne, die sich läßt [. . . . .]

Ein Blatt aus „Della Composizione del Mondo“ von Ristoro d'Arezzo (13. Jahrhundert).

Nach der Handschrift (wahrscheinlich Original), in der Riccardianischen Bibliothek zu Florenz.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

[. . . fio]rire *et* a mettare le follie *et* a fare le fructa. *et* li animali ſ'encomençano ad alegrare *et* quelle ke ſe naſcondono uſcire fore. *et* trouano lo paſto *et* deuentano graſſe *et* renouanoſe et mutano lo ueſtimento. *et* tali ſo ke ſe mouono al coito per engenerare li filioli. *et* tali ſo mouono a cantare, come li ucelli, *et* a conpagnareſe aſieme lo maſkio colla femena per engenerare li filioli. et auemo una uolta l'anno la ſtate *et* una uolta el uerno. ſo tali k'ano doe uolte l'anno la ſtate *et* doe uolte el uerno et recolgono doe uolte l'anno la biada *et* le fructa. *et* quelli abetan ſotto lo cerkio del' equatore. *et* en queſto loco pononо li ſaui una città la quale è kiamata Arin. *et* queſto loco è tenperato, enperciò k'el ſole lì demora tuttauia tanto ſotto terra quanto ſopra terra. *et* anno tuttauia uguale lo die colla nocte. quando lo Sole è ceſſato da loro en capricorno, ano lo uerno, *et* quando elli uene al primo ponto da (lies de) ariete, ke roua ſopra capo, ano la ſtate *et* recolgono lo fructo dela terra. Et quando elli roſe, uene delongando da loro *et* uene al cancro, ano lo uerno, et queſti ſo Sei meiſi. *et* quando elli ſe apreſſa a loro *et* uene al primo ponto de libra ke roua ſopra capo, ano l'altra ſtate, *et* recolgono l'altra uolta lo fructo dela terra. *et* quando elli ſe parteſce *et* uene al capricorno, ano un 'altra uolta lo uerno. *et* queſti ſo altri ſei meiſi, *et* lo Sole auarà ſegato l'orbe deli ſegni in uno anno, et queſti ano auuto doe uolte l'anno la ſtate *et* doe uolte lo uerno. trouamo lo cielo colle ſue ſtelle elle parte del'oriçonte più ſalire *et* più ſcendare ke e nulla altra parte, *et* enperciò pare ke uada uacio; *et* elle parti del meço cielo poco ſalire *et* poco ſcendare, *et* enperciò pare ke uada piano, ſecondo ke ſe pò demoſtrare per figura geometrica.

Capitolo vinti *et* quattro. dele parti del mondo le quali ſo aſemelliate quaſi al modo dele menbra deli animali.

SE noi conſideraremo ali animali, trouamo a loro Sei parti opoſite l'una al' altra, come la parte de nanti *et* quella de rietro, *et* la parte dericta *et* la manca, *et* la parte de ſopra *et* quella de ſotto. trouamo lo corpo de queſto mondo mouare *et* andare *et* uiuare *et* auer tutte le ſue menbra, come lo Sole *et* la luna *et* l'altre ſtelle, *et* la terra colli elementi, *et* l'altre menbra, quaſi em modo d'uno animale. Et nulla coſa è de qua entro ello corpo del mondo ſì uile nè ſì piciola, k'ella non ſia del corpo del mondo. *et* ſ'ella non ce foſſe, lo mondo ſarea de pegio *et* auarea menemança *et* ſarea quaſi ſmenbrato. potaremmo ponare fine ala narratione dela conpoſitione del mondo, per uenire a rendare *et* a ſegnare le ſue caſcioni. enperciò ke la scientia *et* l'operatione la quale fa ſentire l'alto deo *et* conoſciare, ſ'ella ſta cellata *et* naſcoſta, ſe dole *et* deſidera d'eſſare cercata *et* conoſciuta, perk' elli ſia conoſciuto *et* uenerato, l'altiſſimo deo ſublime *et* grande lo quale recge *et* mantene lo mondo. *et* per altro modo ke per la ſcientia *et* per l'operatione l'alto deo non ſe pò conoſciare. feneſceſe el primo libro del' eſſare del mondo *et* de quelle coſe le quali ſo trouate ello mondo. Encomençaſe lo libro ſecondo dele caſioni del mondo *et* dela forma *et* dela ſua deſpoſitione *et* dele caſcioni loro le quali ſo trouate in eſſo. Diſtintione ouero particula prima dele caſioni del' eſſare del mondo *et* dela diuiſione del cielo e dela ſua diſpoſitione per le ſpere *et* per gli cerki *et* per li Segni. Capitolo primo dele caſioni del' eſſare del mondo *et* dela quantità *et* dela figura ſua.

E Sſe noi ſaremo adomandati dela raſcione *et* dela caſcione, perkè queſto mondo ſo, *et* perkè lo ſuo corpo ſo retondo, *et* perk'elli non ſo magiure nè menore, *et* perkè lo corpo del mondo è ordenato *et* conpoſto dele ſue parti *et* dele ſue menbra en quella guiſa k'elli è, non laſciaremo perciò d'aſegnarene raſcione. perkè noi entendamo *et* conoſciamo li grandi aeri *et* la grandiſſima ſutilità la quale ſe laſcia [. . .]

[. . . . .] zu blühen und Blätter zu bekommen und Früchte zu tragen. Und die Tiere beginnen, sich zu freuen, und die, welche sich verbergen, herauszukommen. Und sie finden die Nahrung und werden fett und erneuern sich und wechseln das Gewand. Und manche sind da, die beginnen, sich zu paaren, um Junge zu erzeugen. Und manche beginnen, zu singen, wie die Vögel, und sich zu paaren, das Männchen mit dem Weibchen, um zu erzeugen die Jungen. Und wir haben einmal im Jahre Sommer und einmal Winter. Es gibt solche, die zweimal im Jahre Sommer und zweimal Winter haben und zweimal im Jahre Korn und Früchte ernten. Und die wohnen unter dem Kreise des Äquators. Und nach diesem Orte verlegen die Gelehrten eine Stadt, die genannt ist Arin. Und dieser Ort ist gemäßigt, weil die Sonne dort stets ebensolange unter der Erde bleibt wie über der Erde. Und sie haben immer den Tag mit der Nacht gleich. Wenn die Sonne von ihnen fort ist im Steinbock, haben sie Winter, und wenn sie zum ersten Punkt des Widders kommt, daß sie brennt zu Häupten, haben sie Sommer und ernten die Frucht des Bodens. Und wenn sie brannte, sich von ihnen entfernt und zum Krebs geht, haben sie Winter, und das sind sechs Monate. Und wenn sie sich ihnen nähert und zum ersten Punkt der Wage kommt, daß sie zu Häupten brennt, haben sie den andern Sommer und ernten das andre Mal die Frucht des Bodens. Und wenn sie scheidet und zum Steinbock kommt, haben sie ein andermal Winter. Und das sind andre sechs Monate, und die Sonne wird den Tierkreis in einem Jahre durchschnitten haben, und diese werden zweimal im Jahr Sommer gehabt haben und zweimal Winter. Wir finden, daß der Himmel mit seinen Sternen in den Gegenden des Horizontes mehr emporsteigt und mehr hinabsteigt als in irgend einer andern Gegend, und darum scheint es, daß er schnell geht; und daß er in den Gegenden der Mitte des Himmels wenig emporsteigt und wenig hinabsteigt, und darum scheint es, daß er langsam geht, wie man zeigen kann an einer geometrischen Figur.

Kapitel 24. Von den Teilen der Welt, die fast den Gliedern der Tiere ähnlich sehen.

Wenn wir die Tiere betrachten, finden wir bei ihnen sechs einander entgegengesetzte Teile, nämlich den vorderen Teil und den hinteren, und den rechten Teil und den linken, und den oberen Teil und den unteren. Wir finden, daß der Körper dieser Welt sich bewegt und geht und lebt und alle seine Glieder hat, nämlich die Sonne und den Mond und die andern Sterne, und die Erde mit den Elementen, und die andern Glieder, beinahe nach der Weise eines Tieres. Und kein Ding gibt es hier drinnen in dem Körper der Welt so gemein und so klein, daß es nicht gehöre zum Körper der Welt. Und wenn es nicht da wäre, würde die Welt schlechter sein und würde Schaden haben und würde fast verstümmelt sein. Wir werden ein Ende machen können der Erzählung von dem Bau der Welt, um dazu zu kommen, zu erzählen und zu bezeichnen ihre Ursachen. Denn die Wissenschaft und das Wirken, die den erhabenen Gott fühlen und erkennen lassen, beklagen sich, wenn sie verborgen und versteckt bleiben, und wünschen aufgesucht und erkannt zu werden, damit er erkannt und verehrt werde, der höchste erhabene und große Gott, der die Welt regiert und erhält. Und auf andre Weise als durch die Wissenschaft und durch das Wirken kann man den hohen Gott nicht erkennen. Es endet das erste Buch vom Sein der Welt und von den Dingen, die gefunden werden in der Welt. Es beginnt das zweite Buch von den Ursachen der Welt und der Form, und ihrer Ordnung und deren Ursachen, die in ihr gefunden werden. Erster Abschnitt oder Teil: von den Ursachen des Seins der Welt und der Einteilung des Himmels und seiner Anordnung nach den Sphären und nach den Kreisen und nach den Zeiten. Erstes Kapitel der Ursachen des Seins der Welt und ihres Umfanges und ihrer Gestalt.

Und wenn wir würden gefragt nach dem Grunde und der Ursache, warum diese Welt wurde, und warum ihr Körper rund wurde, und warum er nicht größer wurde oder kleiner, und warum der Körper der Welt geordnet und zusammengesetzt ist aus seinen Teilen und seinen Gliedern auf die Art, wie er ist, so wollen wir darum nicht unterlassen, dafür anzuführen einen Grund. Denn wir verstehen und kennen die großen Lüfte und die sehr große Dünne, die sich läßt [. . . . .]

Übertragung der umstehenden Handschrift.

'. . . . fio;rire et a mettare le follie et a fare le fructa. et li animali s'encomençano ad alegrare et quelle ke se nascondono uscire fore. et trouano lo pasto et deuentano grasse et renouanose et mutano lo uestimento. et tali so ke se mouono al coito per engenerare li filioli. et tali so mouono a cantare, come li ucelli, et a conpagnarese asieme lo maskio colla femena per engenerare li filioli. et auemo una uolta l'anno la state et una uolta el uerno. so tali k'ano doe uolte l'anno la state et doe uolte el uerno et recolgono doe uolte l'anno la biada et le fructa. et quelli abetan sotto lo cerkio del' equatore. et en questo loco pongono li saui una cità la quale è kiamata Arin. et questo loco è temperato, enperciò k'el sole li demora tuttauia tanto sotto terra quanto sopra terra. et anno tuttauia uguale lo die colla nocte. quando lo Sole è cessato da loro en capricorno, ano lo uerno, et quando elli uene al primo ponto da (lies de) ariete, ke roua sopra capo, ano la state et recolgono lo fructo dela terra. Et quando elli rose, uene delongando da loro et uene al cancro, ano lo uerno, et quelli so Sei meisi. et quando elli se apressa a loro et uene al primo ponto de libra ke roua sopra capo, ano l'altra state, et recolgono l'altra uolta lo fructo dela terra. et quando elli se partesce et uene al capricorno, ano un 'altra uolta lo uerno. et questi so altri sei meisi, et lo Sole auarà segato l'orbe deli segni in uno anno, et questi ano auuto doe uolte l'anno la state et doe uolte lo uerno. trouamo lo cielo colle sue stelle elle parte del'oriçonte più salire et più scendare ke e nulla altra parte, et enperciò pare ke uada uacio; et elle parti del meço cielo poco salire et poco scendare, et enperciò pare ke uada piano, secondo ke se pò demostrare per figura geometrica.

. . . . . zu blühen und Blätter zu bekommen und Früchte zu tragen. Und die Tiere beginnen, sich zu freuen, und die, welche sich verbergen, herauszukommen. Und sie finden die Nahrung und werden fett und erneuern sich und wechseln das Gewand. Und manche sind da, die beginnen, sich zu paaren, um Junge zu erzeugen. Und manche beginnen, zu singen, wie die Vögel, und sich zu paaren, das Männchen mit dem Weibchen, um zu erzeugen die Jungen. Und wir haben einmal im Jahre Sommer und einmal Winter. Es gibt solche, die zweimal im Jahre Sommer und zweimal Winter haben und zweimal im Jahre Korn und Früchte ernten. Und die wohnen unter dem Kreise des Äquators. Und nach diesem Orte verlegen die Gelehrten eine Stadt, die genannt ist Arin. Und dieser Ort ist gemäßigt, weil die Sonne dort stets ebensolange unter der Erde bleibt wie über der Erde. Und sie haben immer den Tag mit der Nacht gleich. Wenn die Sonne von ihnen fort ist im Steinbock, haben sie Winter, und wenn sie zum ersten Punkt des Widders kommt, daß sie brennt zu Häupten, haben sie Sommer und ernten die Frucht des Bodens. Und wenn sie brannte, sich von ihnen entfernt und zum Krebs geht, haben sie Winter, und das sind sechs Monate. Und wenn sie sich ihnen nähert und zum ersten Punkt der Wage kommt, daß sie zu Häupten brennt, haben sie den andern Sommer und ernten das andre Mal die Frucht des Bodens. Und wenn sie scheidet und zum Steinbock kommt, haben sie ein andermal Winter. Und das sind andre sechs Monate, und die Sonne wird den Tierkreis in einem Jahre durchschnitten haben, und diese werden zweimal im Jahr Sommer gehabt haben und zweimal Winter. Wir finden, daß der Himmel mit seinen Sternen in den Gegenden des Horizontes mehr emporsteigt und mehr hinabsteigt als in irgend einer andern Gegend, und darum scheint es, daß er schnell geht; und daß er in den Gegenden der Mitte des Himmels wenig emporsteigt und wenig hinabsteigt, und darum scheint es, daß er langsam geht, wie man zeigen kann an einer geometrischen Figur.

Capitolo vinti et quattro. dele parti del mondo le quali so asemelliate quasi al modo dele menbra deli animali.

SE noi consideraremo ali animali, trouamo a loro Sei parti opposite l'una al' altra, come la parte de nanti et

Kapitel 24. Von den Teilen der Welt, die fast den Gliedern der Tiere ähnlich sehen.

Wenn wir die Tiere betrachten, finden wir bei ihnen sechs einander entgegengesetzte Teile, nämlich den vorderen Teil und

kommt 1262—96 in Urkunden vor. Seine Übersetzung des „Trésor" gehört also jedenfalls zu den ältesten.

Eine populäre Darstellung der Himmelskunde und der Erscheinungen auf der Erde gab, schon in ganz gewandter Form und in aretinischem Dialekte, der Mönch **Ristoro** aus Arezzo in seinen acht Büchern „Della Composizione del Mondo" (Vom Bau des Weltalls; s. die beigeheftete Tafel „Ein Blatt aus ‚Della Composizione del Mondo' von Ristoro d'Arezzo"), die er im Jahre 1282 in einem Kloster seiner Vaterstadt vollendete. Zwar arbeitet er nach lateinischen und ins Lateinische übersetzten arabischen Quellen, die er öfter anführt, und kommt über die vielen irrtümlichen mittelalterlichen Vorstellungen mit all ihrem Aberglauben kaum hinaus, doch fängt er anderseits schon an, selbständig zu beobachten und sich für Dinge zu interessieren, welche die meisten Menschen damals nicht beachtet haben werden. Von seinen Lebensumständen wissen wir gar nichts Näheres.



Das Titelblatt des „Fiore di Virtù" (13. Jahrhundert). Nach einem Exemplar des alten Druckes (Florenz 1511), in der Riccardiana zu Florenz. Vgl. Text, S. 59.

Auf Bergen gräbt er nach versteinerten Fischen und schließt aus ihrem Vorkommen und dem von Sand und Kieselsteinen, daß hier ursprünglich Wasser gestanden habe. Anschaulich beschreibt er eine totale Sonnenfinsternis: die Dauer der Verfinsterung und die Stellung der Sonne, das Sichtbarwerden des Merkur und der übrigen Sterne neben der Sonne, das ängstliche Benehmen der Tiere, die Abkühlung der Erde und der Luft. Sehr interessant ist ferner, was er uns von Ausgrabungen antiker Vasen bei Arezzo berichtet. „Die brachten die Kenner vor Freude außer sich, aber die Nichtkenner hatten wegen ihrer Unwissenheit keine Freude daran und zerbrachen sie und warfen sie fort." Künstler bewahrten Scherben davon als Reliquien auf und meinten, sie seien im Himmel gefertigt worden. Naiv tritt dann im Schlußsatz des Kapitels der Lokalpatriotismus des Mönches hervor: „Man hat gemeint, daß diese überaus

feine und edle Kunst der Vasen, die fast über die ganze Welt verbreitet wurden, von Gott lange Zeit der genannten Stadt Arezzo verliehen wurde, dank der edlen Gegend und wunderbaren Landschaft, in der die Stadt gelegen ist, und weil die edlen Künste sich an einer edlen Landschaft erfreuen und die edle Landschaft edle Künste fordert."

In für diese Zeit überraschend reiner und fließender Sprache sind die Übersetzungen der Geschichte des Paulus Orosius und der „Kriegskunst" des Flavius Vegetius, die Bono Giamboni damals verfaßt haben soll. Ein „Fiore di Retorica" (Blütenlese der Rhetorik) oder „Retorica nova" (Neue Rhetorik), die Bearbeitung der Rhetorik „ad Herennium", wird dagegen von Bruder Guidotto aus Bologna sein, der sie König Manfred (1254–66) widmete. Es ist eine Anweisung für Laien zum Schreiben in der italienischen Sprache, die in der Folgezeit oft überarbeitet wurde. Brunetto Latino werden mit ziemlicher Sicherheit die Übersetzungen dreier Reden Ciceros beigelegt, und wahrscheinlich übersetzte er auch die erste catilinarische Rede. Von unbekanntem senesischen Verfasser haben wir eine vorzügliche Übersetzung der äsopischen Fabeln, die uns zu den lehrhaften Werken mit ausgesprochener moralisierender Absicht überleiten mag, die der mittelalterlichen Denkweise ganz besonders gefielen.

Die ältesten dürften wohl die Übersetzungen der Distichen des Dionysius Cato und der „Kunst, zu lieben" des Pamphilus in venezianischem Dialekte sein. Die lateinischen Distichen des Cato sind im dritten oder vierten Jahrhundert nach Christi Geburt entstanden und wurden vielfach als Schulbuch zum Lateinlernen benutzt, so daß der Lernende gleichzeitig in die fremde Sprache und in die Morallehre eingeführt wurde. Die venezianische Übersetzung ist auch zu diesem Zweck verfaßt. Sie folgt Wort für Wort einer Prosaauflösung der Distichen, die in die italienische Wortfolge gebracht ist und oft noch durch kurze erklärende Zusätze unterbrochen wird. Mehrfach ist der lateinische Text mißverstanden und entstellt. Noch bei weitem mangelhafter waren aber die Kenntnisse des Übersetzers des Pamphilus. Nicht nur wimmelt der lateinische Text von den unglaublichsten Fehlern, die getreulich in die Übersetzung aufgenommen wurden, sondern selbst richtige Lesarten sind völlig mißverstanden. Vielleicht ist dies also eine Schülerarbeit. Jedenfalls ist sie nicht im stande, uns von dem reizenden Gedichte, das von der Kunst, zu lieben, handelt, die geringste Vorstellung zu geben.

Moralische Unterweisungen für das tägliche Leben enthält das Buch „Blütenlese und Leben von Philosophen und anderen Weisen und Kaisern" (Fiore e vita di filosafi ed altri savii ed imperadori), das wahrscheinlich von einem unbekannten Pisaner zwischen 1260 und 1290 nach der großen Encyklopädie des Vincenz von Beauvais verfaßt ist. Der meist ganz kurzen Beschreibung eines Weisen oder Kaisers aus dem Altertum folgen beachtenswerte Handlungen oder Aussprüche von ihnen. Das Werk ist oft überarbeitet worden, und dabei sind teilweise andere Philosophen und auch christliche Personen hineingebracht worden. Die Darstellung, meist wörtliche Übersetzung, nur hier und dort erweitert und durch Weglassen von Namen und größere Wortfülle dem ungelehrten Leserkreise angepaßt, hat noch etwas Ungeschicktes und Naives. Am charakteristischsten ist, was von Sokrates erzählt wird, wo der Verfasser das Verhältnis des Weisen zu seinen Frauen selbständig gestaltet hat.

„Sokrates war ein sehr großer Philosoph zu jener Zeit. Und er war als ein sehr häßlicher Mann anzusehen . . . Und er hatte zwei Frauen zu gleicher Zeit, die sehr oft miteinander stritten und zankten, weil der Mann heute der einen und morgen der anderen mehr Liebe bezeigte. Und wenn er sie zanken fand, dann hetzte er sie auf, damit sie sich in die Haare kriegten, und er machte sich über sie lustig, weil er sah, daß sie wegen eines so sehr häßlichen Mannes stritten. So daß sie eines Tages, als er sich über sie lustig machte, im Einverständnis über ihn herfallen und ihn so unterkriegen und raufen, daß von den wenigen Haaren, die er hatte, ihm kein einziges auf dem Kopfe blieb. Und er steht auf und flieht, und

sie schlagen mit Knütteln auf ihn ein und geben ihm so viel, daß sie ihn für tot liegen ließen. So daß er danach mit einigen Schülern fortzog und nach einem Orte auf dem Lande, fern von den Leuten, ging, um besser studieren zu können. Und dort schrieb er sehr viele Bücher, aus denen folgende Blüten genommen sind"; und nun folgt eine Anzahl Sokrates zugeschriebener Aussprüche.

Überraschend fein und geistreich sind oft die Definitionen des Secundus, die wörtlich aus der Vorlage herübergenommen sind und meist auf klassische Quellen zurückgehen: „Was ist Glaube? Der Glaube ist eine wunderbare Überzeugung von einer unbekannten Sache. Was ist die Freundschaft? Die Freundschaft ist Seelengleichheit. Was ist der Körper? Der Körper ist das Abbild der Seele. Was ist der Tod? Der Tod ist ein ewiger Schlaf, die Furcht der Reichen, die Sehnsucht der Armen, ein unentrinnbares Ereignis, der Dieb der Menschen, der Jäger des Lebens, die Auflösung aller."

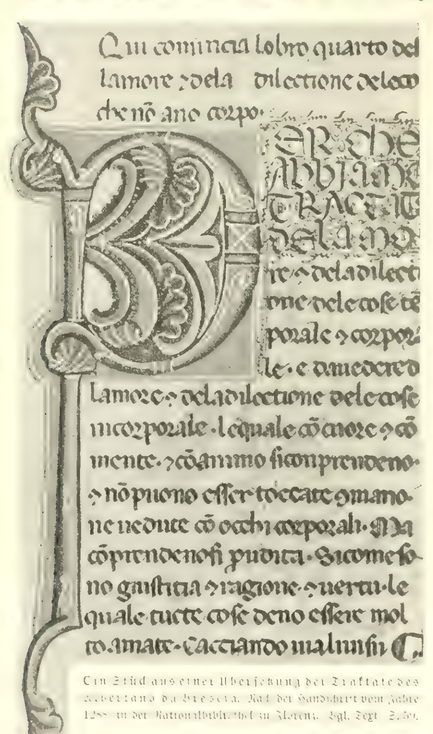
Ganz ähnlich in Anlage und Zweck, aber viel bedeutender, ist die „Blütenlese der Tugenden" (Fiore di Virtù, s. die Abbildung, S. 57), die in ihrer ursprünglichen, dialektisch gefärbten Gestalt von dem Mönch Tommaso Gozzadini aus Bologna verfaßt wurde, der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts schrieb. Zunächst wird die Tugend oder das Laster, von dem die Rede sein soll, erklärt und ein Vergleich aus dem Tierleben hinzugefügt. Dann folgt eine Reihe moralischer Aussprüche aus den verschiedensten Schriftstellern in bunter Reihe, und zum Schluß wird irgend eine Erzählung als Erläuterung des Ganzen angeschlossen. Diese Erzählungen sind wie die des „Novellino" den verschiedensten Gebieten entnommen, aber es ist ihnen ein lehrhafter Charakter verliehen. Ein Beispiel veranschaulicht am besten die Art des Büchleins.

„Von der Großmut. Großmut ist, wie Tullius sagt, bei schönen und erhabenen und tüchtigen Dingen zu erwarten. Und man kann die Tugend der Großmut dem Gierfalken zuschreiben, der lieber vor Hunger stürbe, als daß er von einem gefallenen Tiere fräße; und nie findet er Gefallen daran, andere als große Vögel zu fangen. Der heilige Augustin sagt von der Großmut: ‚Der Löwe betriegt nicht die Ameisen, und der Adler fängt nicht die Mücken.' Tullius sagt: ‚Den Sinn der tüchtigen Menschen erkennt man an den großen Werken.' Neopaitro sagt: ‚Kein Ding ist so schwierig und mühevoll, daß der Mut der Menschen es nicht überwindet.' Alexander sagt: ‚Besser ist ein edler Tod als feige Knechtschaft.' In der Geschichte von Rom liest man von der Großmut, daß ein Arzt, der einen behandelte, der Pyrrhus hieß und ein Feind der Römer war, den Senatoren in Rom sagen ließ, daß er Pyrrhus vergiften würde, wenn sie eine gewisse Menge Geld geben wollten. Aber die Senatoren antworteten Nein, weil sie keinen Gefallen an einer so gemeinen Sache fanden, und weil sie ihre Feinde mit den Waffen und nicht durch Verrat besiegen wollten. Dann wählten sie sogleich Gesandte und schickten zu Pyrrhus und ließen ihm sagen, daß er sich vor seinem Arzte hüte."

Das Buch, im 14. Jahrhundert in ein mustergültiges toskanisches Gewand gekleidet, ist jahrhundertelang ein Liebling des italienischen Volkes geblieben. Eine der hauptsächlichsten Quellen Gozzadinis waren die drei lateinischen Moraltraktate des Richters Albertano da Brescia, die eine damals ungewöhnliche Belesenheit und Gelehrsamkeit zeigen. Den ersten: „Von der Liebe und Neigung zu Gott" (De amore et dilectione dei), soll Albertano 1238 in Cremona in Kaiser Friedrichs Gefangenschaft geschrieben haben. Der zweite: „Von der Kunst zu reden und zu schweigen" (De arte loquendi et tacendi), folgte 1245, der dritte: „Das Buch des Trostes und Rates" (Liber consolationis et consilii), 1246 oder 1248. Schon 1268 wurde diese Abhandlung von Andrea da Grosseto in Paris ins Italienische übersetzt (s. die Abbildung, S. 60), und 1275 verfaßte der Notar Soffredi del Grazia aus Pistoja eine zweite Übertragung unter Benutzung der ersten; weitere Übersetzungen folgten noch im 14. Jahrhundert. Andrea zeigt schon eine recht fließende Darstellung und gute Sprache; Soffredi hat seinen heimischen Dialekt bewahrt.

Während die ersten beiden Traktate nur die landläufigen moralischen Vorschriften durch die verschiedenartigsten Autoritäten stützen und daher nicht allzugroßes Interesse haben, ist der dritte wegen seiner Form beachtenswert, die wieder die Vorliebe des Mittelalters bezeugt, moralische Vorschriften an

greifbaren Beispielen zu erläutern. Albertano wendet sich an seinen Sohn Giovanni und erzählt ihm folgende Geschichte. Ein junger Mann Namens Melibeus geht aus und läßt Frau und Tochter zu Hause. Als dies drei seiner Feinde bemerkten, dringen sie bei ihm ein, schlagen die Frau Prudenzia und verwunden die Tochter an fünf Stellen ihres Körpers. Als Melibeus heimkehrt und dies sieht, weint er laut und rauft sich das Haar. Seine Frau läßt ihn sich ausklagen und beginnt dann, ihn zu belehren. Sie tröstet ihn mit Citaten aus Paulus, Cato, Seneca ꝛc. und weiß ihn dahin zu bringen, daß er seinen Feinden vergibt und sich mit ihnen aussöhnt.



Ein Stück aus einer Übersetzung der Traktate des Albertano da Brescia. Nach der Handschrift vom Jahre 1288 in der Nationalbibliothek zu Florenz. Vgl. Text S. 59.

Nicht viel später, 1288, wurde auch der lateinische Traktat des Kardinals und Erzbischofs von Bourges, Ägidius Colonna aus Rom, „Über die Regierung der Fürsten" (De regimine principum) nach einer französischen Vorlage übersetzt. Eine venezianische Nachahmung desselben Buches von dem Minoriten Fra Paolino unter dem Titel „De regimine rectoris" (Über die Regierung des Regierenden), die von der Herrschaft über sich selbst, über die Familie und über den Staat handelt, gehört bereits dem 14. Jahrhundert an (1313—22). Und nun müssen wir noch einmal zu Bono Giamboni (vgl. S. 56) zurückkehren. Er beschäftigte sich auch eifrigst mit den moralischen und philosophischen Lehren seiner Zeit. Sicher stammt von ihm die freie Übersetzung des berühmten Buches Innocenz' III: „De contemptu mundi sive de miseria humanae conditionis" (Über die Verachtung der Welt oder über das Elend des menschlichen Daseins) unter dem Titel: „Della Miseria dell' uomo" (Von dem Elend des Menschen). Weniger sicher wird ihm die Übersetzung des lateinischen „Trostgartens" (Viridiarium Consolationis) zugeschrieben.

Die erste, rein asketische Abhandlung malt das Elend des Menschen auf Erden und nach seinem Tode in den grellsten Farben, stellt die Hölle und die fünfzehn Zeichen, die dem Jüngsten Gericht vorausgehen werden, dar und zeigt, wie man die Seele rettet. Der „Trostgarten" handelt von den Tugenden und Sünden mit vielen Citaten, die zum Beweise der Richtigkeit der Ausführungen gebracht werden. „Und er heißt Garten des Trostes, weil, wie man sich im Garten erquickt und viele Blumen und Früchte findet, man so in diesem Werk viele schöne Aussprüche findet, welche die Seele des frommen Lesers besänftigen und erquicken werden."

Selbständiger verfaßt Giamboni in seinem moralisch-philosophischen Hauptwerke, der „Einführung in die Tugenden" (Introduzione alle virtù). Die Anregung dazu hat





Desperati — Spei palatium

Incip. vi. pars documentorum amoris sub spe q̃ / hic documenta — vij. / prohem ad hanc partem

Ec ph. ecce spes que temperat omnem penam et confortat etiam et dat vires ad vitam similiter et a morte nos ducit ...	Ecco speranza che tempra ogni pena / conforta e rende lena / così da morte quasi avita mena / Vedete somma d'amor provedenza / che vide ben che senza / donna cotal cadeva ogni potenza. / Poi sì guardate ben la sua figura / che già sol per lettura / non si poria veder sua drittura / Così dell'altre dico il simigliante / di queste dico alquante / ragion de ste figure che son tante	sola lectura per perpendi eis neq at directuras sic ut nec simile dico de aliis dominabus de hac sup in ...s aliquas rationes et de hiis et

Der Palast der Hoffnung (Spei palatium) aus den „Documenti d'Amore“ des Francesco da Barberino.

Der Palaſt der Hoffnung.

Die an den Außenſeiten des Bildes ſtehenden Worte lauten: Oben: Spes (Hoffnung), links: Sperantes (die Hoffenden), unten links: deſperati (die Verzweifelten), unten rechts: ſpei palatium (der Palaſt der Hoffnung). Auf den fünf Türmen iſt (von links nach rechts) zu leſen: templum terrene potentie (Tempel der weltlichen Macht); templum uirtutum (Tempel der Tugenden); templum dei (Tempel Gottes); templum ſanitatiſ et uite (Tempel der Geſundheit und des Lebens); templum amoris (Tempel der Liebe). Der unter dem Bilde ſtehende Text lautet:

Incipit VI parſ documentorum amoriſ ſub ſpe que habet documenta — VII. prohemium ad hanc partem.

prohemium
Ecce
ſpem
que
temperat
omnem penam
confortat
etiam et dat
uireſ ad
uitam ſi-
militer ut
a morte
nos ducit.
Intuea-
mini ſum-
mam quam

Ecco ſperança, che tempera pena,
conforta e redde lena;
coſì da morte quaſi a uita mena.

[U]edete ſomma d'amor prouedença,
che uide ben, che ſença
donna cotal cadeua ogni potença.

Poi ſi guardate ben la ſua figura,
chè già ſol per lectura
non ſi poria ueder ſua derittura

Coſì dell' altre dico il ſimiglante,
di queſta dico alquante
ragion, d'eſte figure che ſon tante.

ſola lectu-
ra perpen-
di eius neque-
at direc-
tura. Sic
itaque ſimi-
le dico de
aliiſ domina-
buſ dè
hac ſupra
imaginiſ
aliquaſ
rationeſ et
de hiiſ etiam

Es beginnt der ſechſte Teil der Lehren Amors unter der Hoffnung, die Lehren gibt. — VII. Einleitung zu dieſem Teil.

Siehe die Hoffnung, welche Qual mäßigt,
tröſtet und wieder Kraft gibt;
ſo führt ſie vom Tode faſt zum Leben.

Seht der Liebe höchſte Vorſorge,
die wohl ſah, daß ohne
ſolche Herrin jede Macht fiel.

Dann ſeht auch gut ihre Geſtalt an;
denn allein durchs Leſen
könnte man noch nicht ihre Geradheit ſehen.

So von den andern ſag' ich das Gleiche;
von dieſer ſage ich einige
Sachen und von dieſen Figuren, deren ſo viele ſind.

Das Latein links iſt die Überſetzung von Vers 1—4, das rechts die von Vers 8—12. Der Kommentar, welcher Überſetzung und Text einſchließt, wurde aus Raummangel weggelaſſen.

sicher des Boëthius „Trost der Philosophie" gegeben. Die Übereinstimmung ist aber nur zu Anfang eine äußerliche; in der Ausführung gehen die beiden Werke bald auseinander. Während die Philosophie des Boëthius noch klassisch ist, ist sie bei Giamboni bereits, wie immer im Mittelalter, Magd der Theologie. Ein stark asketischer Zug geht auch durch diese Schrift.

Dem vom Unglück gebeugten Verfasser erscheint eines Nachts die Philosophie, um ihn als Arzt von seiner Krankheit zu heilen, und fordert ihn auf, deren Ursache zu offenbaren. Es ist der Verlust der irdischen Güter, der Freunde, Ehren und der Güter der Natur. Die Philosophie überzeugt ihren Schüler, daß diese Dinge nicht nur nichtig sind, sondern daß er sich sogar über ihren Verlust zu freuen habe, da sie den Weg zum ewigen Heile leicht versperren. Er soll sich von den Eitelkeiten der Welt abkehren und sich von den wahren Freunden der Menschen, den Tugenden, auf den schmalen Pfad zum Himmelreich geleiten lassen. Um sie kennen zu lernen, unternimmt Giamboni eine Reise unter Führung der Philosophie. Und nun erweitert sich die Darstellung zu einem reichen allegorischen Gemälde. Die beiden Reisenden besuchen die „Fede", den christlichen Glauben, sehen in einer Schlacht die Tugenden über die Laster einen Sieg erfechten, und schließlich geben die Tugenden Giamboni lange Lehren und nehmen ihn als ihren Getreuen auf.

Der Gedanke zu dem Kampfe zwischen Tugenden und Lastern geht auf die „Psychomachie" des Prudentius zurück, der den Kampf zwischen Tugend und Laster in der Brust des Menschen unter einem solchen allegorischen Bilde dargestellt hat, doch ist auch hier der Verfasser sehr frei verfahren. Das Werk ist inhaltlich so wichtig, weil hier das beliebte philosophisch-religiöse Thema des Mittelalters von der Befreiung der Seele von der Welt durch die Einwirkung der christlichen Philosophie in einer streng durchgeführten Allegorie behandelt wird. Als Sprachdenkmal nimmt es ferner samt den Übersetzungen Giambonis eine der ersten Stellen unter den prosaischen Schriften des 13. Jahrhunderts ein.

Aller Gebiete bemächtigte sich so allmählich im 13. Jahrhundert die italienische Prosadarstellung; nur auf dem geschichtlichen behielt das Latein noch die Oberhand. Die vier kurzen, chronikenartigen Aufzeichnungen, die wir in italienischer Sprache aus diesem Jahrhundert besitzen, können kaum Anspruch auf den Namen einer litterarischen Prosa machen. Die sogenannte „Cronichetta Pisana" (Kleine pisanische Chronik) von 1279 und die „Antica cronichetta lucchese" (Kleine alte lucchesische Chronik) sind kaum chronologisch richtig geordnete kurze Notizen in ganz ungelenker Darstellung, während die „Cronaca fiorentina" (Florentinische Chronik) besser erzählt und schon manche wichtigere Nachrichten gibt. Ein viertes Denkmal aus dieser Zeit, eine Schilderung der Schlacht von Montaperti von einem Senesen, ist uns nur in erweiterten Überarbeitungen erhalten, von denen aber namentlich die eine die ursprüngliche Gestalt noch ganz gut erkennen läßt. Die beiden letzten Denkmäler sind weniger roh als die zuerst genannten. Früher glaubte man allerdings schon zwei weit vollendetere geschichtliche Darstellungen aus diesem Jahrhundert zu besitzen, doch sowohl die „Tagebücher" (Diurnali) des Matteo Spinello von Giovenazzo als auch die florentinische Chronik der Malaspina haben sich als Fälschungen späterer Jahrhunderte erwiesen, so daß wir uns nicht mit ihnen zu beschäftigen brauchen.

Übertragung der auf S. 60 stehenden Handschrift.

Qui comincia lo [li]bro quarto dell'amore *et* dela dilectione dele co[se] che *non* ano corpo.

PERCHE ABBJAMO TRACTAT[O] DEL' AMOre *et* dela dilect[i]one dele cose temporale *et* corpor[a]le, è da vedere d[el]l'amore *et* dela dilectione dele cose incorporale, le quale *con* cuore *et* *con* mente *et* *con* animo si comprendono *et* *non* puono esser toccate *con* mano, ne vedute *con* occhi corporali. Ma *com*prendenosi per [illegible], Sicome sono giustitia *et* ragione *et* vertù, le quale tucte cose deno essere molto amate, Cacciando via li vitii.

Hier beginnt das vierte Buch von der Liebe und der Zuneigung zu den Dingen, die keinen Körper haben.

Nachdem wir gesprochen haben von der Liebe und Zuneigung zu den zeitlichen und körperlichen Dingen, sind zu betrachten die Liebe und die Zuneigung zu den körperlosen Dingen, die man mit dem Herzen, Sinn und Geist begreift, und die nicht mit der Hand berührt werden können noch mit den körperlichen Augen gesehen werden. Sondern man begreift sie mit dem Geiste, als da sind Gerechtigkeit und Vernunft und Tugend, welche Dinge alle sehr geliebt werden müssen, da sie die Laster fortjagen.

II. Die toskanische Periode.

1. Die allegorisch-lehrhafte und lyrische Dichtung der neuen Schule in Florenz.

Eine weitgehende Verwendung der Symbolik und der Allegorie in religiösen und lehrhaften Werken ist, wie hervorgehoben, dem Mittelalter eigentümlich. In der italienischen Prosa fanden wir sie in hohem Maße in der „Introduzione alle virtù" des Bono Giamboni. Gleichzeitig entstand aber auch unter dem Einflusse der französischen Litteratur in der Toskana eine allegorisch lehrhafte Dichtung. Vor allem diente als Vorbild der berühmte, unvollendet gebliebene „Rosenroman" des Guillaume de Lorris, der um 1237 verfaßt und gegen 1277 von Jean de Meun fortgesetzt und beendet wurde, eine Allegorie der Liebe, in der die Geliebte als Rose erscheint, welche der Jüngling zu pflücken versucht. Alle die verschiedenen Seelenäußerungen des Mädchens und die Umstände, die das Vorhaben des Jünglings fördern oder hindern, wie Furcht, Scham, Eifersucht, Freigebigkeit, Böse Nachrede, Heuchelei 2c., treten als handelnde Personen auf. Der erste Teil ist von einem unbekannten toskanischen Dichter in der wohl nicht lange nach der Mitte des Jahrhunderts geschriebenen „Rede von der Liebe" (Detto d'amore) nachgeahmt worden, von der nur ein Bruchstück von vierhundert paarweise gereimten Siebensilblern erhalten ist. Bei den Reimen hat sich der Dichter den Zwang auferlegt, sie aus gleichlautenden Worten oder Redensarten in verschiedener Bedeutung zu bilden, eine den Provenzalen wohlbekannte Spielerei. Dadurch wird das Verständnis oft erschwert und der ohnehin geringe Wert der Dichtung noch vermindert.

Auf Amores Geheiß verfaßt der Dichter einen „Detto" zum Lobe des Gottes, dem er trotz des Einspruches der Vernunft ewig dienen will. Er beschreibt in langer Rede Amores Schönheiten, beteuert ihm seine Treue und hofft auf den ersehnten Lohn. Reichtum hindert ihn daran, sein Ziel auf kürzestem Wege zu erreichen, und bedeutet ihm, daß er Venus als Bundesgenossin gegen Eifersucht werben müsse, um die Erfüllung seines Wunsches zu erlangen. Wolle er aber doch auf dem kürzesten Wege, den von ihm beschriebenen, fortschreiten, so müsse er Gold und Silber mitbringen und sich vor Folle-Larghezza (Thörichte Freigebigkeit) hüten, die Armut zum Diener hat. Der Schluß enthält noch einige Vorschriften Amores.

Weit gelehrter und bedeutender ist eine ganz freie Bearbeitung des „Rosenromans" in 232 Sonetten von einem Ser Durante, der gleichfalls Toskaner, wahrscheinlich Florentiner, war, „Die Blume" (Il Fiore) benannt, weil darin statt einer Rose immer nur einer Blume Erwähnung geschieht. Der Dichter, der in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts schrieb, benutzte vorzugsweise die mehr satirische und cynische Fortsetzung des „Rosenromans" von Jean de Meun, die seinem eigenen Geist besonders zusagte. Er scheidet alle Abschweifungen in das

Gebiet der Wissenschaft, Theologie und der Geschichte aus seiner Vorlage aus und beschränkt sich auf die Bearbeitung der Teile, die von der Liebe handeln. So bekommen wir ein wohldurchdachtes, einheitliches Werk, das trotz der Allegorie voll dramatischen Lebens ist.

Es stellt den Sieg der sinnlichen Liebe über den Widerstand der „Blume" dar, die sich schließlich dem Liebenden hingibt, nachdem ihre allegorischen Verteidiger, wie Furcht, Scham rc., in einer furchtbaren Schlacht mit Hilfe von Freigebigkeit, Höflichkeit, Mitleid, Gutem Geheimnis und anderen, zuletzt der Venus selbst, geschlagen worden sind.

Früher als Ser Durante und gleichzeitig mit dem unbekannten Verfasser des „Detto d'Amore" schrieb **Brunetto Latino**, durch französische Muster, besonders den Rosenroman, angeregt, seinen allegorisch didaktischen „**Kleinen Schatz**" (Tesoretto). Er selbst nannte sein Gedicht einfach „Schatz" (Tesoro) im Gegensatz zum „Großen Schatz", dem französischen „Trésor" (vgl. S. 52). Der jetzt übliche Titel findet sich schon bei Boccaccio in dessen Dante-Kommentar. Aus Brunettos eigener Angabe ist zu schließen, daß er sein Gedicht in Frankreich schrieb, während er schon an dem „Trésor" arbeitete. An einer Stelle heißt es: „Von dem andern zu sagen und zu reimen, verspreche ich nicht; wer es aber finden will, suche im ‚Großen Schatz', den ich für die schreiben will, welche ein erhabeneres Herz haben." Der „Tesoretto" ist also ein Auszug aus dem großen Werke für einen weniger gebildeten Leserkreis. Um diesem den Inhalt schmackhafter zu machen, greift der Dichter zur Allegorie und zum Reim und läßt vieles aus, was das große Werk bringt. Da es ihm aber schwer wurde, seine Gedanken in Versen mit genügender Klarheit auszudrücken, wollte er am Schlusse des Gedichtes und vielleicht auch noch an anderen Stellen weitere Auseinandersetzungen in italienischer Prosa hinzufügen. Diese hat er dann freilich nicht geschrieben, weil der „Trésor" nunmehr seine ganze Arbeitskraft in Anspruch nahm. Das Gedicht besteht aus paarweise gereimten Siebensilblern und ist in der Einleitung einer hohen Persönlichkeit, wahrscheinlich dem Könige von Frankreich, Ludwig IX., gewidmet.

Als der Dichter von einer Gesandtschaft zurückkehrt, hört er von der Niederlage der florentiner Guelfen. In schmerzlichen Gedanken über den Zwiespalt in seiner Vaterstadt versunken, verliert er den richtigen Weg und befindet sich plötzlich in einem wunderbaren Wald. Hier trifft er die Natur, bewundert ihre Schönheit und empfängt von ihr Belehrungen. Von der Natur verabschiedet, gelangt er durch eine Wildnis in eine liebliche Ebene. Hier sieht er Kaiser und Könige, Meister der Wissenschaft und viele andere. Über allen thront aber eine Kaiserin, die Tugend, mit vier Königinnen, ihren vier Töchtern, den Kardinaltugenden, deren Behausungen er nacheinander besucht, und deren Hofstaat er beschreibt. Von hier bricht Brunetto auf, um das Glück und die Liebe aufzusuchen. Er gelangt auf eine blumenreiche Wiese, die fortwährend ihr Ansehen ändert und voll fröhlicher und trauriger Leute ist. In der Mitte, auf einem hohen Throne, steht das „Gefallen" (Piacere), ein Jüngling mit Flügeln, der von einem Bogen fortwährend Pfeile unter die Menge schießt. Ihn umgeben vier Frauen und herrschen über die Leute: Furcht, Sehnen, Liebe und Hoffnung. Ihr Anblick gibt dem Dichter Anlaß, die uns schon bekannte Theorie der Provenzalen von der Entstehung der Liebe aus Sehen und Gefallen (vgl. S. 31) auseinanderzusetzen und von den verschiedenen Seelenstimmungen zu sprechen, die den Verliebten beherrschen; hat er doch auch eine Kanzone im Stil der Sizilianischen Dichterschule geschrieben. Er gerät selbst in die Macht der Liebe, doch Ovid rettet ihn, und bevor er weiter wandert, thut er Buße. Seiner Sünden ledig gesprochen, gibt er die Reise nach dem Glücke auf, kehrt aber in den Wald zurück, um die Gegend der sieben freien Künste und viele andere zu besuchen. Er reitet so lange, bis er auf der Spitze des Berges Olymp anlangt. Hier trifft er Ptolemäus, „Meister der Astronomie und Philosophie", einen würdigen Greis mit langem Barte, der ihn auf seine Fragen in Prosa belehrt.

Damit schließt das Gedicht und das Werk. Es blieb unvollendet. Es ist ein dürrer Traktat in eintonigen, oft eckigen Versen. Die Allegorie, statt einen Hauch reizvoller Poesie in der Beschreibung so vieler weiblichen Gestalten mitzubringen, wirkt in ihrer Ungeschicklichkeit grotesk. Und doch nimmt das Werkchen einen Ehrenplatz in der italienischen Litteratur ein, als erster

Vorläufer ihrer größten Dichtung, der „Göttlichen Komödie“. In einen weiteren historischen Zusammenhang wird der „Tesoretto“ durch die Thatsache gerückt, daß derartige poetische encyklopädische Darstellungen in der Litteratur des späteren Mittelalters, ja noch der Neuzeit, bis zu Harsdorfers „Gesprächsspielen“, öfter vorkommen.

Bedeutend jünger sind die allegorischen Dichtungen des Francesco da Barberino, der 1264 in dem Flecken Barberino im Valdelsa geboren wurde. In Bologna und darauf in Florenz als Notar thätig, mußte er 1304 aus politischen Gründen Florenz verlassen und begab sich nach Venedig. Von hier aus wurde er 1309 mit politischem Auftrag nach Avignon geschickt, und dieser Aufenthalt in Frankreich wurde von ihm dazu benutzt, sich mit der französischen und provenzalischen Litteratur gründlich bekannt zu machen. Als Heinrich VII. nach Italien zog, richtete Francesco gleich Dante ein aufmunterndes Schreiben an ihn und war im Begriff, zu ihm aufzubrechen, als ihn die Nachricht von dem Tod des Kaisers traf. Er konnte aber trotz dieses Schrittes bald nach Florenz zurückkehren. Von nun an scheint er sich fast ausschließlich seinem Beruf gewidmet zu haben. 1348 starb er an der Pest. Außer einer verloren gegangenen Novellensammlung, einigen Kanzonen und lateinischen Briefen verfaßte Francesco zwei größere Lehrgedichte in allegorischem Gewande. Die „Lehren der Liebe“ (Documenti d'Amore), zum größten Teile in der Provence geschrieben, wurden 1313 in Italien vollendet und mit einer lateinischen Übersetzung und einem lateinischen Kommentar versehen, an dem der Dichter fünfzehn Jahre arbeitete, und der wegen seiner auf die italienische und provenzalische Litteratur bezüglichen Nachrichten sehr wichtig ist. Das Gedicht, in unregelmäßigen Versen, ist nichts als ein Moraltraktat, der Lebensregeln für jedermann enthält. Amore ist nicht die sinnliche Liebe, die Francesco eine Raserei nennt, sondern die Liebe zu allem Guten.

Auf Befehl Amores versammelt der Dichter alle Diener und Dienerinnen des Gottes, und dieser verkündet ihnen durch die Eloquenza (Beredsamkeit) seine Lehren. Zwölf Damen zeichnen sie auf, Francesco aber soll sie ordnen und allen denen mitteilen, die bei der Versammlung nicht zugegen sein konnten. Die zwölf Damen sind Gelehrigkeit, Fleiß, Standhaftigkeit, Besonnenheit, Geduld, Hoffnung, Klugheit, Ruhm, Gerechtigkeit, Unschuld, Dankbarkeit, Ewigkeit. Unter diesen Überschriften zerfällt das Werk in zwölf Abschnitte, an deren Anfang in der Handschrift jedesmal die betreffende allegorische Figur nach des Dichters Angaben bildlich dargestellt und durch die ersten Verse erläutert ist (s. die farbige Tafel „Der Palast der Hoffnung“ bei S. 61). Die einzelnen Teile sind ganz ungleichmäßig durchgeführt. Die wichtigsten sind die der Gelehrigkeit, des Fleißes und der Klugheit, worin unter anderem Lehren über die Kunst der feinen Unterhaltung, über das Verhalten auf der Straße, in der Kirche und bei Tisch, Winke für junge Leute aus guter Familie, die in den Dienst von Fürsten und vornehmen Herren treten wollen, und Klugheitsregeln für alle Lebenslagen gegeben werden. Das Werk geht auf die verschiedensten provenzalischen, französischen, lateinischen und italienischen Quellen, die aber alle selbständig verarbeitet sind, und auf die reiche eigene Erfahrung des Verfassers zurück.

Das andere Werk Francescos: „Vom Benehmen und den Sitten der Frau“ (Del reggimento e costumi di donna), früher als die „Documenti“ begonnen, aber erst zwischen 1318 und 1320 vollendet, stellt aufs eingehendste dar, wie sich Frauen jeden Standes und Alters in jeder Lebenslage zu benehmen haben. Es besteht aus einer Einleitung und zwanzig Abschnitten, die wie die „Documenti“ in verschieden langen, meist reimlosen Versen geschrieben sind, zwischen denen aber noch häufig Prosastücke eingeschoben werden.

Auf Bitten und mit Unterstützung der Intelligenza, d. h. der universellen Intelligenz, die nach der damals verbreiteten scholastischen Philosophie unmittelbar von Gott entstammt, die ganze Welt durchdringt und den menschlichen Geist erleuchtet, übernimmt es Francesco, ein Buch zu schreiben, wie es bisher noch gefehlt hat, ein Buch, aus dem die Frauen feine Sitte lernen können. Nach einer ins einzelne gehenden Disposition des Stoffes richtet er seine Lehren an Mädchen, die in das heiratsfähige Alter eintreten, darin

Erklärung der umstehenden Bilder.

Oben: Der Zauberer Airone läßt drei Tiere verbrennen; Priester tragen den heiligen Schild in Prozession; Airone wäscht dem Opferstiere die Stirn mit Wein.

Unten: Caesar und Kleopatra beim Mahle.





Zwei Darstellungen aus den in der Intelligenza benutzten „Fatti di Cesare“.

(Florenz, Bibl. Ricc., cod. 1538, Anfang des 14. Jahrhs.)

sind, darüber hinaus sind und sich noch verheiraten, wo sie es nicht mehr hoffen, an verheiratete Frauen, an solche, die den Mann verlieren, Witwen, die sich wieder verheiraten, Frauen, die im Hause das geistliche Gewand anlegen, in ein Kloster gehen oder Einsiedlerin werden, Gesellschaftsdamen, Dienerinnen, Ammen, Sklavinnen und andere Frauen niederen Standes. In den letzten Abschnitten handelt Francesco von allgemeinen Vorschriften für alle Frauen, ihrer Toilette, ihrem Aberglauben, Trost im Unglück, verschiedenen Arten der Liebe, Gesellschaftsspielen mit Rittern &c. Die eingestreuten Prosastücke enthalten moralische Novellen, welche die gegebenen Lehren erläutern. Am Ende spricht Frau Conclusione (Schluß) einige Gebete, und Francesco überreicht sein vollendetes Werk der Intelligenza, die ihm dafür einen Stein aus ihrer Krone schenkt.

Auch dieses Werk enthielt in der verloren gegangenen Originalhandschrift zu Anfang jedes Abschnittes allegorische bildliche Darstellungen, die auf den Inhalt des Kapitels Bezug nahmen, und woran der Beginn eines jeden direkt anknüpfte. Die Durchführung der einzelnen Teile ist hier ebenfalls recht ungleichmäßig, die Anordnung oft unmethodisch, die Kunst der Darstellung erhebt sich selten über die Mittelmäßigkeit. Doch in vielen Kapiteln ist der Inhalt hochbedeutsam für unsere Kenntnis von der Erziehung und Stellung der Frau um die Wende des 13. Jahrhunderts. Denn, ist die Anregung zu dem Werke auch von fremden Mustern ausgegangen, so ist sein Inhalt doch in den wesentlichsten Teilen ganz originell.

Mit der Intelligenza beschäftigt sich noch eine andere, etwa gleichzeitige allegorische Dichtung in 309 Strophen, die danach ihren Titel „Intelligenza“ bekommen hat.

Der Dichter, vielleicht der florentiner Chronist Dino Compagni, eröffnet sein Werk mit einer hübschen, aber den Provenzalen entlehnten Schilderung des Frühlings. In dieser herrlichen Jahreszeit ist süße Liebe in sein Herz gedrungen zu einer wunderschönen Frau. Auf dem Haupte trägt sie eine goldene Krone, die sechzig Edelsteine enthält. Diese und ihre Kräfte werden einzeln beschrieben. Es ist also nur eins der im Mittelalter so beliebten „Steinbücher“ mit all seinen Fabeleien in Verse gebracht. In dem Palast, den die schöne Frau mit ihrem Hofstaat bewohnt, ist eins der Gemächer besonders ausgezeichnet durch wundervolle Wandmalereien und Skulpturen, z. B. sieht man dort die ganze Geschichte Cäsars dargestellt, deren Beschreibung nicht weniger als 139 Strophen beansprucht (s. die beigeheftete Tafel: „Zwei Darstellungen aus den in der Intelligenza benutzten ‚Fatti di Cesare‘“). Als die Dame den Blick auf den Dichter wendet, erblaßt er vor Angst. Sie aber heißt ihn nähertreten und nimmt seine Liebeserklärung huldvoll entgegen. Und nun lüftet der Dichter den Schleier seiner Allegorie und erklärt alles bis ins einzelne. Die Dame ist die Intelligenza, der Palast, in dem sie wohnt, Seele und Körper. Die einzelnen Gemächer sind einzelne Körperteile, so der große Saal das Herz, das Wintergemach die Milz, das Sommergemach die Leber, die Küche der Magen. Die schönen Bilder sind die Erinnerungen, der Glaube die Kapelle, die Augen die Fenster, Gehör und Gefühl die Pförtner u. s. f.

Diese plumpe Allegorie ist das einzig Selbständige an dem Gedicht. Dafür mag der „Tesoretto“ vorbildlich gewesen sein. Die Episoden, die das Gedicht völlig überwuchern, sind aus französischen Vorlagen oder italienischen Übersetzungen solcher, darunter der „Fatti di Cesare“ (Thaten Cäsars; vgl. S. 56) geschöpft. Die Benutzung dieser Vorlagen geht vielfach bis zur wörtlichen Entlehnung. Außerdem läßt sich, wie schon bemerkt, die Einwirkung der provenzalischen Litteratur nachweisen, während der Dichter in seiner Auffassung von der Liebe der Anschauung Guinizellis (vgl. S. 31) folgt. Die Sprache ist durch viele französische Worte verunreinigt. Das Versmaß ist beachtenswert, es ist die Nona rima, d. h. die Oktave, der noch ein neunter, mit dem zweiten, vierten und sechsten Verse reimender Vers hinzugefügt ist (a b a b a b c c b).

Neben der allegorischen Dichtung entwickelt sich in Florenz die von Guinizelli ausgehende philosophische Lyrik zu der höchsten Blüte. Die Dichterschule, die sie pflegte, wird nach einer berühmten Stelle in Dantes „Göttlicher Komödie“ („Fegefeuer“ XXIV, 57) die „Schule des süßen neuen Stiles“ (dolce stil nuovo) genannt. Ihr bedeutendster Dichter ist Dante

selbst, ihr Haupt nach seinem eigenen Ausspruche („Fegefeuer" XI, 97) sein erster Freund, der gedankentiefe Guido Cavalcanti. Er stammte aus einer sehr alten und reichen guelfischen Adelsfamilie und wurde ungefähr 1255 geboren. Seine körperliche Erziehung wurde nicht weniger sorgfältig überwacht als seine geistige Ausbildung. So wurde er ein ebenso vollendeter Ritter wie tiefer Denker. Schon als Kind wurde er mit Bice, der Tochter des berühmten Farinata degli Uberti, verlobt, die er später auch heiratete. Gelegentlich einer Pilgerfahrt verliebte er sich in Toulouse in eine Dame Namens Mandetta, die er in einigen Sonetten besang. Als 1300 der Bürgerkrieg in Florenz wieder heftig ausbrach, nachdem sich die Guelfen unter der Führung der Cerchi und der Donati in die beiden, seit 1301 die Weißen und Schwarzen genannten Parteien gespalten hatten, nahm Guido so hervorragenden Anteil an den Unruhen, daß er durch einen Beschluß der Signoria am 24. Juni 1300 nebst anderen Führern der beiden Parteien aus der Stadt entfernt wurde. Den Anhängern der Cerchi, zu denen Guido gehörte, war das ungesunde Sarzana als Verbannungsort angewiesen worden. Als sie mit Rücksicht auf das Klima nach kurzer Zeit in die Heimat zurückkehren durften, trug Guido bereits den Keim des Todes in sich. Er starb am 27. oder 28. August 1300. Kurz vor der Heimkehr verlieh er in einer seiner schönsten Ballaten der Sehnsucht nach der Vaterstadt und der Geliebten und der Todesahnung rührenden Ausdruck.

Seine Auffassung von der Liebe hat Cavalcanti in einer oft erklärten, von den Zeitgenossen als eine hochbedeutende Dichtung angesehenen Kanzone niedergelegt.

Sie ist eine auf Veranlassung einer Dame abgefaßte rein scholastische Abhandlung in Versen, oft schwer verständlich, ohne dichterischen Wert und warmes Empfinden. Nach „streng wissenschaftlicher Methode" will Cavalcanti darin die acht Fragen beantworten: Wo wohnt Amore? Wie entsteht er? Welche Eigenschaft hat er? Welche Macht? Welches Wesen? Wie gibt er sich kund? Welches Gefallen gibt ihm den Namen Liebe? Kann man ihn leibhaftig sehen? Je zwei dieser Fragen werden in einer Strophe beantwortet, wobei die Psychologie des Aristoteles ausgiebig benutzt ist. Die Anschauung Guinizellis haben wir kennen gelernt (vgl. S. 31). Auch bei Cavalcanti hat die Liebe ein edles Herz zur Voraussetzung. Auch ihm ist die Geliebte ein übernatürliches Wesen, dessen irdischer Besitz nicht erstrebt wird. Die Liebe zu ihr läutert von allen irdischen Schlacken und führt zur höchsten Tugend. Das Neue an seiner Auffassung ist, daß er die Entstehung der Liebe genauer zu erkennen, vor allem aber die einzelnen seelischen Vorgänge, die dabei mitwirken, tiefer zu ergründen versucht.

Erscheint Guido in dieser philosophischen Abhandlung in Versen und in anderen Gedichten als der Grübler und Dialektiker, wie ihn uns mehrere Zeitgenossen und Boccaccio in einer Novelle schildern, so zeigen ihn uns viele andere Lieder als gefühlstiefen, zartsinnigen Dichter.

Die Schönheit seiner Geliebten, die wie ein höheres Wesen erscheint, wenn sie naht, besingt er: „Ihr habt an Euch die Blumen und das Grün, und das, was leuchtet oder schön zu schauen ist ... wer vor Amor Furcht hätte, dem gibt Euer schönes Antlitz Mut, und er kann nicht mehr fürchten. Die Frauen, die Euch Gesellschaft leisten, gefallen mir sehr, um Euretwillen; und ich bitte sie bei ihrer Liebenswürdigkeit, daß jede Euch so viel Ehre erweise, wie sie nur kann, und Eure Herrschaft gern habe, denn Ihr seid von

Übertragung der auf S. 67 stehenden Handschrift.

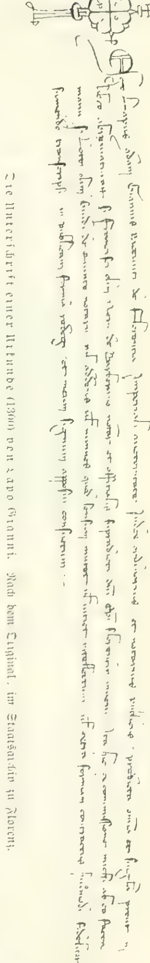
Ego Lapus, quondam Gianni Riccoutti de Florentia, Imperiali auctoritate Iudex ordinarius et notarius publicus, predicta omnia et singula prout in libro abreviaturarum ser Francisci olim Neri de Barberino, notarii et officialis predicti domini Episcopi florentini, inveni, Ita hic, ex commissione michi ab eo facta manu ser Lotti olim Guidonis de Quinto, notarii, nil addens vel minue[n]s, quod sensum mutet vel variet intellectum vel extra formam contractus huiusmodi existat, fideliter sumendo transcripsi, in publicam formam redegi et meum signum apposui consuetum.

Ich, Lapo, Sohn des verstorbenen Gianni Riccoutti aus Florenz, durch kaiserliche Verfügung ordentlicher Richter und öffentlicher Notar, habe das Obige alles und einzeln wie ich es in dem Protokollbuch des Ser Francesco, Sohn des verstorbenen Neri da Barberino, Notars und Beamten des eben genannten Herrn florentinischen Bischofs, gefunden habe, hier so nach dem mir von ihm durch den Notar Ser Lotti, Sohn des verstorbenen Guido da Quinto, gewordenen Auftrage, nichts hinzufügend oder auslassend, was den Sinn verändert oder dem Verständnis schadet oder gegen die Form eines solchen Kontraktes ist, getreulich abgeschrieben, in öffentliche Form gebracht und mein gewöhnliches Zeichen danebengesetzt.

allen die Beste.“ Oder an anderer Stelle: „Schönheit einer Frau und eines edlen Herzens und bewaffnete Ritter, die sehr edel sind, Vogelsang und Reden von Liebe, geschmückte Schiffe zur See, die schnell fahren, heitre Luft, wenn das Frühlicht erscheint, und weißer Schnee, der ohne Winde herabfallt, eines Wassers Lauf und eine blumenreiche Wiese, Gold, Silber und Blau in Verzierungen, das wird durch die große Schönheit und die Lieblichkeit meiner Herrin übertroffen.“

Die philosophische Lyrik barg aber eine Gefahr in sich, der sie nicht zu entgehen vermochte. Es entstand ein neuer Kreis konventioneller Gedanken und Ausdrucksweisen, der, wie in der Sizilianischen Dichterschule, immer und immer wiederholt wurde. Er ist schon bei Guido Cavalcanti völlig ausgebildet und findet sich bei allen Anhängern seiner Richtung. Wohl kaum einer hat den Satz von der Liebe und dem edlen Herzen nicht vielfach ausgesprochen. Die Geliebte ist stets ein unnahbares, überirdisches Wesen, das alle Tugend verleiht. Amor erscheint wieder als Person und neben ihm eine ganze Schar von Liebesgeistern, die konkret gewordenen seelischen Vorgänge, die nun rein äußerlich den Kampf der Leidenschaften in der Brust der Verliebten vorführen. Abstrakte Begriffe wie Scham und Furcht werden zu schmerzvollen roten und blassen Geistern. Als typisches Beispiel für diesen neuen Formalismus mag folgendes Sonett Cavalcantis dienen:

„Durch die Augen verwundet ein zarter Geist, der in dem Gedächtnis einen Geist erweckt, von dem der Geist des Liebens ausgeht, und der jeden andern Geist edel macht. Hören kann nicht von ihm ein gemeiner Geist, so großer Kraft Geist erscheint er. Dies ist der Geist, der zittern macht, der Geist, der die Frau demütig macht. Dann geht von diesem Geiste ein anderer süßer, lieblicher Geist aus, dem ein Geist des Erbarmens folgt. Dieser Geist läßt Geister entstehen, denn aller Geister Schlüssel besitzt er kraft eines Geistes, der ihn sieht.“


Die Unterschrift einer Urkunde (1300) von Lapo Gianni. Nach dem Original im Staatsarchiv zu Florenz.

Die neue Schule zählte bald viele Anhänger. Die bedeutendsten um diese Zeit sind außer Dante: Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi und Cino da Pistoja, der zu den jüngeren Dichtern überleitet. Lapo Gianni del Ricevuto aus Florenz war in verschiedenen Städten Notar. Mit Francesco da Barberino (vgl. S. 64) stand er in geschäftlicher Verbindung (s. die nebenstehende Abbildung). Wie Cavalcanti gehörte er zu Dantes vertrautesten Freunden, der in einem herrlichen Sonette ihn, Guido, sich selber und ihre drei Geliebten auf ein Zauberschiff versetzt wünscht, mit dem sie unter ewigen Liebesgesprächen über die Wogen dahinführen. In manchen seiner Dichtungen, meistens sind es Ballaten, prägt sich die neue konventionelle Manier der Schule schon stark aus. Wie bei Cavalcanti wimmelt es von allerlei Geistern. In anderen aber ist er von überraschender Zartheit der Empfindung. Von Gianni Alfani fehlt uns jede Lebensnachricht. Es wäre möglich, daß er mit dem „Bannerträger der Gerechtigkeit“ (vgl. S. 76) gleichen Namens in Florenz vom Jahre 1310 eine Person ist. Wir haben von ihm noch ein Sonett an Guido Cavalcanti und einige Ballaten, aus denen hervorzugehen scheint, daß er zeitweilig aus Florenz verbannt war. Dino Frescobaldi ist der Sohn des Lambertuccio und schon um 1317 gestorben. In einer ganzen Anzahl Sonette und Kanzonen singt er von seiner unglücklichen Liebe. Die Grundstimmung der schönsten Gedichte Dinos ist Schmerz und Todessehnsucht, und neben

manchem Konventionellen finden wir hier eine starke persönliche Empfindung, und das ist es überhaupt, was die neue Dichterschule vor der früheren ganz besonders auszeichnet. Dazu kommt eine Gewandtheit und Vollendung in Sprache und Form, wie man ihr vorher in dem Grade noch nicht begegnet. Kanzone, Sonett und Ballate erhalten ihre endgültige Ausgestaltung.

Cino da Pistoja (s. die Abbildung, S. 69) stammt aus der sehr alten Adelsfamilie der Sinibaldi und wurde vor 1270 in Pistoja geboren. Nachdem er zu Hause eine sorgfältige Erziehung genossen hatte, bezog er die Universität Bologna, um die Rechte zu studieren. Als Doktor kehrte er in seine Heimat zurück, wo er eine tiefe Neigung zu Selvaggia Vergiolesi faßte, die er in seinen Gedichten besingt. Auf dem unsteten Wanderleben, das er bald darauf begann, knüpfte er manch andere, weniger platonische Liebesverhältnisse an, die in seinen Gedichten ebenfalls einen Wiederhall finden und ihm von Dante in einem Antwortsonett zum Vorwurf gemacht wurden. Als eifriger Ghibelline begrüßte er die Ankunft Heinrichs VII. in Italien mit Freuden und eilte 1310 mit dem Herzog Ludwig von Savoyen nach Rom, um die Stadt für Heinrich günstig zu stimmen. 1314 vollendet er, nach Oberitalien zurückgekehrt, seinen berühmten Kommentar zu den ersten neun Büchern des „Codex Justinianus“ und beginnt ein paar Jahre darauf in verschiedenen Städten juristische Vorlesungen zu halten, bis er endlich in seiner Vaterstadt geblieben zu sein scheint. Ende 1336 oder Anfang 1337 ist er gestorben. Ihm wurde ein Grabmal im Dom errichtet (s. die Abbildung, S. 71), und Petrarca schrieb ein schönes Sonett auf seinen Tod. Außer mit Dante und dem jungen Petrarca verband ihn noch Freundschaft mit anderen Dichtern und berühmten Rechtsgelehrten.

Es ist uns eine große Menge Gedichte, fast dreihundert, unter seinem Namen überliefert, von denen ihm freilich nicht alle angehören werden. Die meisten fallen in seine Jugendzeit. Eins der schönsten ist die Kanzone an Dante, worin er ihn über den Tod Beatricens zu trösten versucht. Die weitaus meisten Lieder sind Liebeslieder, in denen Selvaggia und andere Frauen gefeiert werden. Dante nennt Cino daher den „italienischen Sänger der Liebe“. Unter den politischen Gedichten ragen die auf den Tod Heinrichs VII. hervor. In vielen seiner Lieder übertreibt Cino die typische Dichtweise der Schule und ist gesucht und dunkel im Ausdruck. Das empfanden schon die Zeitgenossen, und Onesto von Bologna drückt es in einigen Sonetten an ihn aus. In anderen, besonders denen an Selvaggia, erkennen wir aber den Dichter, den Dante preist. Mit reicher Phantasie malt er das himmlische Wesen, das er glühend verehrt. Es ist eine reine, jeder Sinnenlust ferne Liebe, eine das Herz läuternde Sehnsucht nach dem Vollkommenen, dessen Abbild die Geliebte ist. Wahr und tief stellt Cino auch den Schmerz über die Trennung von der Geliebten, die Verzweiflung bei ihrem Verluste und seine Sehnsucht nach dem Tode dar.

Als er das Grab der verstorbenen Geliebten besucht hat, schreibt er folgendes Sonett: „Ich war auf dem hohen und seligen Berge, wo ich unter Küssen den heiligen Fels anbetete und auf den Stein niederfiel, weh mir Armen, wo die Sittsame ihre Stirn hinlegte und jeder Tugend Quelle verschloß an jenem Tage, wo des Todes herben Gang die Frau meines unglücklichen Herzens that, die einst ganz geschmückt war mit edlen Eigenschaften. Dort rief ich Amor so: ‚Mein süßer Gott, mache, daß von hier mich der Tod zu sich nimmt, denn hier ruht mein Herz.‘ Aber da mich mein Herr nicht erhörte, schied ich von dannen, immerfort nach Selvaggia rufend. Das Gebirg' überschritt ich mit schmerzbewegter Stimme.“

Die letzten Anhänger der Schule des „süßen neuen Stiles“ leben noch bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts. Sennuccio del Bene aus Florenz wurde mit Dante zugleich 1302 aus seiner Vaterstadt verbannt, streifte längere Zeit in Italien umher, schloß sich den Kriegszügen Heinrichs VII. an und wanderte schließlich nach der Provence aus, wo er mit der Familie

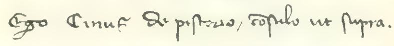
Colonna verkehrte und mit Petrarca eng befreundet wurde. Er starb 1449 hochbetagt. Von der liebenswürdigen Einfachheit dieses Dichters gebe folgendes Sonett eine Vorstellung:

„Es war in der Stunde, wo das süße Gestirn den Wanderern des Tages Zeichen zeigt, als mir in einem Gesicht mit demütiger Miene ein anmutiges Mädchen erschien. Es schien in seiner süßen Sprache zu sagen: ‚Hebe dein Haupt zu der, die zu dir kommt, zu Mitleid bewogen von deinem kläglichen Weinen, voll Liebe und, wie du siehst, schön. Nimm mich als Geliebte, die sich ganz in deine Hand gibt, und laß deine frühere, ehe dich der Tod in der Ferne tötet.‘ Vor Scham weiß ich nicht, was ich sagen soll; doch um ein Mädchen und um ein fremdes Land tausche ich nicht die Liebe, noch um Todesqual. Daher wandte sie beschämt ihre Schritte, und weinend ließ sie meine gesenkten Augen.“

Franceschino degli Albizzi aus Florenz, ein Verwandter und Freund Petrarcas, der in Frankreich Reisen machte und 1348 in Savona an der Pest starb, ist weniger bedeutend und individuell. Matteo Frescobaldi aber, der Sohn Dinos, der nach einem wüsten Lebenswandel gleichfalls 1348 an der Pest starb, schrieb reizend frische und formgewandte Lieder, unter denen namentlich die Ballaten hervorragen.



Die Schule blieb fast ganz auf die Toskana beschränkt, doch finden wir einige Anhänger auch in Norditalien. Von Guido Novello da Polenta, bei dem Dante seine letzte Zufluchtsstätte fand, haben wir siebzehn Ballaten und ein Sonett. Er ist ungefähr 1275 geboren, wurde 1316 Herr von Ravenna und ging 1322 als Capitano del popolo (Stadthauptmann) nach Bologna. Während seiner Abwesenheit hatte sich sein Vetter Ostasio der Herrschaft in Ravenna bemächtigt. Verschiedene Versuche, die Stadt wieder in Besitz zu bekommen, scheiterten, und Guido starb 1330 in Bologna. Seine Gedichte sind von natürlicher Innigkeit und zeigen in der Ausdrucksweise den Einfluß Dantes. Ein bewundernder Freund und Nachahmer Dantes war auch der Venezianer Giovanni Quirini. Seine reiche Gedichtsammlung, meist Sonette, beschäftigt sich mit mannigfaltigen Stoffen, unter denen Liebe und Religion den breitesten Raum einnehmen. Am besten sind ihm einige Ballaten gelungen. An ihn und Guido Novello schließt sich noch Niccolò de' Rossi aus Treviso, ein Rechtsgelehrter, der 1290—1340 lebte. Seine Gedichte sind meist noch unveröffentlicht.



Bildnis und Handschriftprobe von Cino da Pistoja. Ersteres nach dem Grabmal von Cellino di Nese (1337), im Dom zu Pistoja, letztere nach einer Urkunde vom Jahre 1321, im Staatsarchiv zu Florenz. Vgl. Text, S. 68.

Auch die volkstümliche und humoristische Dichtung, die wir in Florenz und Bologna fanden, behauptet neben dem „süßen neuen Stil“ mit seiner rein idealen Liebe ihre Stelle. Guido Cavalcanti selbst ahmte in zwei Ballaten die provenzalische Pastorelle (Hirtengedicht) nach, die er bei seinem Aufenthalte in Südfrankreich, wenn nicht schon vorher, kennen gelernt hatte. Während die eine, worin er die Begegnung mit zwei Hirtenmädchen schildert, die ihn wegen

Übertragung der obenstehenden Handschrift:

Ego, Cinus de pistoria, consulo ut supra — Ich, Cino da Pistoja, rate wie oben.

seiner Verliebtheit in Mandetta necken, sich noch nicht ganz von der philosophischen Dichtweise losmacht, zeichnet die andere in lebhaften und keuschen Farben ein Liebesabenteuer mit einer Schäferin. Greifbare Bilder aus dem täglichen Leben führen uns einige Sonette vor. Als im Sommer 1292 ein Muttergottesbild große Wunder zu verrichten begann und die Bettelmönche dies für Betrug erklärten, schickte Cavalcanti z. B. dies spöttelnde Sonett an Guido Orlandi:

„Ein Bild meiner Frauen, Guido, wird in San Michele in Orto angebetet, das, von schönem, ehrsamem und frommem Anblick, ein großer Zufluchtsort und Hafen der Sünder ist. Und wer mit Andacht sich vor ihm erniedrigt, hat um so mehr Trost von ihm, je zerknirschter er ist. Die Kranken heilt es, die Teufel verjagt es, und blinde Augen macht es scharf sehen. Es heilt auf öffentlichem Platze große Schwäche, ehrfurchtsvoll verneigt sich das Volk davor, mit Lichtern schmücken sie es von draußen (d. h. sie zünden Opferkerzen davor an). Das Gerücht geht auf fernen Wegen (d. h. sein Ruhm verbreitet sich weit), doch die Minoritenbrüder sagen, es sei Abgötterei, aus Neid, daß es nicht in ihrer Nähe geschieht."

Auch bei Dante werden wir diese Richtung in einigen Sonetten finden. Mehr ausschließlich folgten ihr einige andere toskanische Dichter. Ein Sonettenkranz des **Folgore da San Gemignano**, von dem wir nichts Näheres wissen, schildert die Vergnügungen der einzelnen Monate. Die Sonette sind einem Senesen, Niccolò di Nisi, gewidmet, dem Haupte der von Dante („Hölle" XXIX, 125 ff.) wegen ihrer widersinnigen Verschwendung mit bitterer Ironie erwähnten „Brigata spendereccia" (Verschwendergesellschaft). In Siena, das nach der Schlacht bei Montaperti schnell zu hohem Ansehen und Reichtum gelangt war, begann, wie in den Städten Toskanas, die durch das Erstarken des Bürgertums und ihren Handel emporgeblüht waren, im Gegensatz zu dem religiösen Zuge der Zeit ein fröhliches, heiteres, materielles Leben. Auch hier wie in Florenz und anderwärts bildeten sich Gesellschaften von reichen jungen Leuten nur zu dem Zwecke, das Leben in jeder Weise zu genießen. Die berühmteste darunter war die etwa um 1280 gegründete „Brigata spendereccia", deren zwölf Mitglieder in zwanzig Monaten die Summe von 216,000 Gulden in einem eigenen Palast vergeudeten. Folgore gibt uns darüber Aufschluß, womit sich die Gesellschaft in den einzelnen Monaten vergnügte. Hier haben wir lauter sicher und keck entworfene Bilder aus dem wirklichen Leben in treffendem Ausdruck und gewandter Form.

Im Januar sitzen die Jünglinge im schön durchwärmten, mit kostbaren Decken und Pelzen ausgestatteten Gemach beim fröhlichen Trunke. Wenn sie ausgehen, so werfen sie Schneebälle nach den jungen Mädchen, die sie in ihrer prächtigen Tracht bewundern. Im Februar ziehen sie mit der Meute auf die Jagd. Mit reicher Beute heimgekehrt, lassen sie ein köstliches Mahl anrichten. Im März widmen sie sich dem Fischfang, und so wechseln die Vergnügungen fortwährend. Wo die Jünglinge sind, „sei keine Kirche noch ein Kloster; laßt die verrückten Priester predigen, die allzuviel lügen und wenig Wahrheit haben". Allzeit lächelt ihnen aber Wein, Weib und Gesang, nie haben sie die Langeweile im Hause.

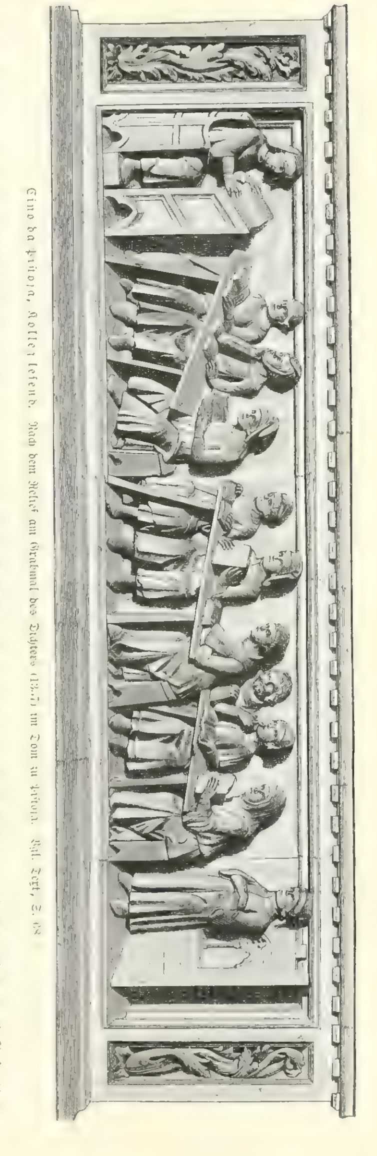
Für den Florentiner Carlo Caviccinoli dichtete Folgore einen ähnlichen Sonettenkranz über die Vergnügungen der sieben Wochentage, worin zum Teil dieselben Gedanken in gleich lebendigem und natürlichem Ausdruck wiederkehren. Daß unserem Dichter aber auch ernstere Töne zu Gebote standen, zeigt er in drei Sonetten, die voll Trauer und herber Satire der großen Niederlage gedenken, die der Ghibellinenführer Uguccione della Faggiuola im Jahre 1315 den Florentinern und König Robert von Neapel bei Montecatini beibrachte.

Mit kräftigen Worten wirft er den Parteigenossen Zwiespalt und Feigheit vor, und Gott selbst sagt er den Dienst auf, weil er die Ghibellinen unterstützt hat, die es auf den Untergang der Kirche abgesehen haben: „Ich preise Dich nicht, Gott, ich bete dich nicht an, ich bitte dich nicht und danke dir nicht und diene dir nicht, denn ich habe es mehr satt, als die Seelen, im Fegefeuer zu bleiben; denn du hast die Welfen in solche Lage gebracht, daß die Ghibellinen sie verspotten und mißhandeln, und wenn Uguccione von dir Zoll verlangte, würdest du ihn ohne Verzug bezahlen."

Der Sonettenkranz für die „Brigata spendereccia“ reizte einen anderen Dichter, Cene dalla Chitarra aus Arezzo, zu einer scherzhaften Parodie, worin er der Gesellschaft, nicht ohne satirische Absicht, die elende Lage schildert, in die sie geraten würde. Er stellt ihr Essig statt Wein, zerrissene Kleider, Mangel an Geld, eine vertrocknete Alte und dergleichen mehr in Aussicht. Die Sonette haben immer denselben Reim wie die Folgores, stehen aber sowohl inhaltlich als auch in der Form sehr hinter ihrem Vorbilde zurück.

Bei weitem der bedeutendste Humorist dieser Zeit ist Cecco Angiolieri aus Siena, der nach 1250 geboren wurde. **Einige Zeit lang lebte er** in Rom im Hause des Kardinals Ricciardi Petroni. **1319 scheint er noch als Lederhändler in** seiner Vaterstadt gewohnt zu haben.

Cecco war ein lebenslustiger junger Mann, dem Weib, Schenke und Würfelspiel über alles gingen. Die reichen, aber knauserigen Eltern gewährten ihrem Sohne jedoch nur die kärglichsten Mittel und hatten ihm überdies einen häßlichen Zankteufel zur Gemahlin gegeben. Über sein eheliches Unglück weiß sich Cecco zwar mit der Schusterstochter Becchina zu trösten, der Mangel an Geld bringt ihn jedoch oft in **die ärgsten Verlegenheiten. Seine Sonette, weit über** hundert, sind ein getreues Spiegelbild seines unglücklichen Lebens, denn tief unglücklich war er, wenn er sich auch durch Scherz und Spott darüber hinwegzusetzen suchte: „Erzeugt wurde ich vom heißen Schmerz, und meine Amme war die Schwermut.“ **Die häßlichen Verhältnisse schildert er mit der größten** Rücksichtslosigkeit. Der knickerige Vater schimpft fortwährend mit ihm herum und verweigert ihm eine Flasche Wein, während er hundert Fuder im Keller hat. Daher wünscht er ihm den Tod: „Ich habe einen sehr alten und reichen Vater, von dem ich fort**während hoffe, daß er stirbt.“ Doch er ist zu gesund: „Er aber wird sterben, wenn das Meer trocken sein** wird; so gesund hat Gott ihn zu meiner Qual gemacht.“ Als der Alte endlich tot ist, schreibt er frohlockend an einen Zechgenossen: „So hat sich das Blatt gewendet, daß ich immerfort in Freuden leben werde, denn Herr Angiolieri ist krepiert, der mich im Sommer und im Winter quälte.“ Seine Mutter schildert **er nicht viel besser. Er klagt sie sogar an, daß sie** ihn habe vergiften und ersticken wollen. Von seiner **Frau entwirft er folgendes anmutige Bild: „Wenn** meine Frau morgens aus dem Bett steigt und sich



Cino da Pistoja, Kolleg lesend. Nach dem Relief am Grabmal des Dichters (1337) im Dom zu Pistoja. Vgl. Text, S. 78

noch nicht Schminke aufgelegt hat, gibt es auf der Welt kein so häßliches Gefäß, das im Vergleich zu ihr nicht prächtig erschiene. So sehr ist ihr Antlitz aller Schönheit bar, bis sie aus dem Beutel Bleiweiß, Alaun, Kristallgips und Schminkläppchen hervorholt, daß sie einer Vogelscheuche gleicht." Ganz anders sind seine Empfindungen für Becchina. Es ist eine heiße, sinnliche Liebe, von der er nicht lassen kann, und die auch fortbesteht, als die Geliebte sich verheiratet. Sie läßt ihn freilich oft genug schmachten, namentlich dann, wenn er ihr die gewünschten Geschenke nicht kaufen kann, und Streitigkeiten zwischen ihnen sind an der Tagesordnung. Im lebhaftesten Dialog werden sie uns geschildert: „Becchina, Lieb! — Was willst du, falscher Verräter? — Daß du mir verzeihst. — Du bist es nicht wert. — Gnade, bei Gott! — Du kommst sehr unterwürfig. — Und werd' ich immer kommen. — Was willst du mir zum Pfande geben? — Mein Ehrenwort. — Davon besitzest du wenig. — Willst du denn, daß ich sterbe? — Gewiß, ich kann's nicht abwarten" u. s. w.

Am meisten drückt Cecco die stete Geldverlegenheit. Hat er Geld, so ruht er nicht, bis er es im Kreise fröhlicher Zechgenossen verspielt hat, die ihm schnöde den Rücken kehren, sobald er nichts mehr besitzt. Dann ergreift ihn solche Verzweiflung, daß er sich erstechen, ertränken oder aufhängen möchte, doch „nur die große Sünde hält mich davon ab". Als Ceccos schönstes Sonett, das seine Eigenart am besten zur Anschauung bringt, ist aber von jeher das folgende betrachtet worden:

„Wär' ich Feuer, würd' ich die Welt verbrennen, wäre ich Wind, würd' ich sie mit Sturm erfüllen, wäre ich Wasser, würd' ich sie überschwemmen, wär' ich der Herrgott, würd' ich sie in die Tiefe schleudern. Wär' ich Papst, dann wäre ich vergnügt, denn alle Christen würde ich quälen. Wär' ich Kaiser, weißt du, was ich thun würde? Allen würd' ich den Kopf rund abschneiden. Wär' ich der Tod, würd' ich zu meinem Vater gehn, wär' ich das Leben, würd' ich nicht bei ihm bleiben, und ebenso würd' ich es mit meiner Mutter machen. Wär' ich Cecco, wie ich bin und war, würd' ich die hübschen Mädchen für mich behalten und die häßlichen und alten anderen lassen."

Der Dichter hat auch mit Dante Sonette gewechselt, von denen uns drei erhalten sind.

In dem einen, augenscheinlich einer Antwort, weigert er sich, aufzuhören, von seiner Becchina zu singen, wozu ihn Dante ermahnt hatte. In dem andern kritisiert er ein Sonett der „Vita Nuova". Das dritte aber weist höhnisch den Vorwurf Dantes zurück, daß er bei fremden Leuten herumschmarotze: „Wenn ich bei andern Mittag esse, speist du dort zu Abend . . . wenn ich Römer geworden bin, bist du Lombarde geworden." Dante befand sich also damals schon in der Lombardei in der Verbannung. Drohend schließt Cecco mit der Terzine: „Und wenn du über solchen Stoff mehr reden willst, antworte, Dante, dann werde ich dich demütigen, denn ich bin der Stachel, und du bist der Ochse." Mit diesem Sonett scheint die poetische Korrespondenz und die Freundschaft der beiden innerlich so verschiedenen Dichter aufgehört zu haben.

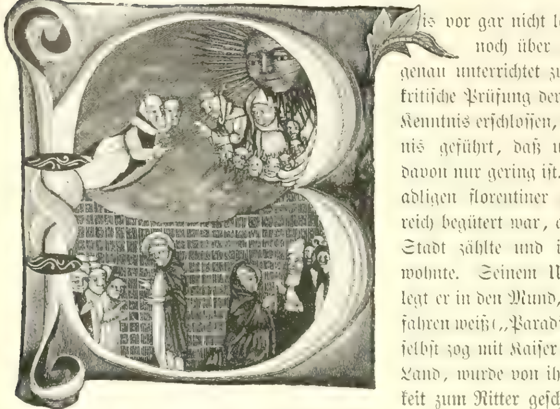
Ein Nachahmer der Art Angiolieris, dessen vierundvierzig Sonette gleichfalls das wirkliche Leben treu, wenn auch nicht so gewandt schildern, ist der Florentiner Pieraccio Tedaldi, der aus einer adligen und reichen Kaufmannsfamilie stammt und um 1275 geboren ist. 1315 nahm er an der Schlacht bei Montecatini teil und fiel dabei den Pisanern in die Hände. 1321 verfaßte auch er ein Sonett auf den Tod Dantes. Er lebte lange außerhalb Florenz in Faenza und anderen Orten der Romagna, ergriff in seinen Gedichten für die Bologneser Partei, die sich gegen den päpstlichen Legaten auflehnten, und verfaßte politische Gedichte gegen Martino della Scala. Gegen 1350 wird er gestorben sein. Bis ins hohe Alter führte er ein liederliches Leben, worüber uns seine Gedichte reichlich Auskunft geben.

Wie sein Vorbild war er ein Freund des Weins, lustiger Gesellschaft und der Frauen. Er hatte sich zum zweiten Male verheiratet: „An dem verfluchten Tage, wo ich den Gedanken faßte und einwilligte, mich wieder zu verheiraten, hätt' ich mich mit all meinen Kleidern begraben lassen sollen." Und er wünscht seiner Frau den Tod: „Jedem, der mir die wahre Nachricht brächte . . ., daß meine Frau aus diesem Leben geschieden sei . . . werde ich ein Oberkleid oder, wenn er will, ein Unterkleid schenken, einen Gürtel und eine geldgespickte Börse, und stets, solange ich im Leben weile, würde ich ihm gern und bereit dienen." Nur allzu oft muß er klagen: „Die kleinen Gold- und Silbergulden haben mich insgesamt verlassen", und mit ihnen kehren sich die Freunde von ihm ab.

Erst als er alt und krank ist, bereut er seinen ausgelassenen Lebenswandel, und seine Dichtungen nehmen einen moralisch belehrenden Charakter an. Er sehnt sich nach der Heimat zurück. Ob ihm der Wunsch, dort sterben zu können, erfüllt worden ist, wissen wir nicht. Manche Ähnlichkeit im Lebensschicksal und in der Dichtweise mit ihm zeigt, wenn er auch weit ernster ist, der Notar Pietro de' Fantinelli, mit dem Beinamen Mugnone aus Lucca. Er wurde um 1290 geboren und gehörte einer alten adligen Familie an. Das guelfische Lucca hatte um diese Zeit wie andere toskanische Städte eine hohe Blüte erreicht. Mit Florenz verbündet, übte es großen politischen Einfluß. Als aber die Volkspartei das Heft in die Hände bekam und den Adel unterdrückte, gelang es den Ghibellinen, das Haupt wieder zu erheben, und 1314 wurde die Stadt durch Verrat Uguccione della Faggiuola in die Hände gespielt. Pietro mußte mit anderen Adligen bis 1331 in die Verbannung wandern. Nach der Rückkehr in die Heimat mischte er sich nicht mehr in die Politik, sondern übte nur das Notariatsgewerbe. Er starb im November 1349. Eine Anzahl seiner Gedichte sind politischen Inhalts und beschäftigen sich unter anderem auch mit der Niederlage König Roberts bei Montecatini. Die scherzhafte Poesie wird hier zur Satire. Die Gedichte gegen die Ungerechtigkeit des Schicksals und die undankbaren Freunde nehmen schon moralischen Charakter an. Ceccos Manier dagegen zeigt das Sonett auf den Tod einer verhaßten Frau, die aber nicht die eigene war.

Somit haben wir die italienische Litteratur in ihrer Entwickelung schon etwas über die Periode der Anfänge hinausgeführt, die mit dem Zeitpunkte abschließt, wo Dante zuerst als Dichter auftritt (1283). Sie hat allmählich ihren Hauptsitz in der Toskana genommen. Unter den toskanischen Dialekten ist das Florentinische zur Schriftsprache geworden, neben dem die anderen Dialekte verschwinden. Das Auftreten Dantes, Petrarcas, Boccaccios und einer ganzen Reihe anderer toskanischer Dichter, die in größerer oder geringerer Abhängigkeit von ihnen stehen, begründet für alle Zeiten das Übergewicht des Toskanischen, das auch durch seine edle und schöne Form die Berechtigung zu seiner Bevorzugung vor den Schwesterdialekten in sich trägt, wenngleich die engen Grenzen einer auf die Toskana beschränkten Dichtkunst zum Vorteil der Litteratur wieder gesprengt wurden. Inhaltlich zeigen die Anfänge der italienischen Litteratur die mannigfaltigsten Elemente unvermittelt nebeneinander: Liebeslieder und geistliche Gesänge, philosophische Lyrik und burleske Satire, allegorische Spitzfindigkeiten und politische Dichtung, Ritterdichtung und geschichtliche Darstellungen, religiöse und moralische Trattate und lustige Novellen. Alle diese Elemente tragen den Keim kräftiger Entwickelung in sich, die sich bald langsamer, bald schneller vollzieht. Ein gewaltiger Geist aber zwang sie um die Wende des Mittelalters sämtlich in eine Form. In der „Göttlichen Komödie“ verbindet Dante die gelehrte Allegorie mit dem volkstümlichsten Stoff der religiösen Dichtung und spannt den Rahmen seines Werkes so weit, daß darin die gesamte mittelalterliche Bildung, das ganze mittelalterliche Denken und Dichten Platz findet. Schon nennt Wegele daher die „Göttliche Komödie“ den „Schwanengesang des Mittelalters“.

2. Dantes Leben und kleinere Werke.



Bis vor gar nicht langer Zeit glaubte man noch über das Leben Dantes sehr genau unterrichtet zu sein. Eine eingehende kritische Prüfung der Quellen, die uns diese Kenntnis erschlossen, hat aber zu dem Ergebnis geführt, daß unser wirkliches Wissen davon nur gering ist. Dante entstammt einer adligen florentiner Familie, die zwar nicht reich begütert war, aber zu den ältesten der Stadt zählte und in ihrem ältesten Teile wohnte. Seinem Urgroßvater Cacciaguida legt er in den Mund, was er von seinen Vorfahren weiß („Paradies" XV, 130 ff.). Dieser selbst zog mit Kaiser Konrad III. ins Heilige Land, wurde von ihm wegen seiner Tapferkeit zum Ritter geschlagen und fiel auf dem Kreuzzuge im Kampfe gegen die Ungläubigen (1147). Nach seiner Frau nahm die Familie den Namen Alighieri an. Dante (s. die Abbildung, S. 81) wurde im Jahre 1265 in Florenz geboren, als die Sonne in dem Sternbilde der Zwillinge stand (Par. XXII, 112—117, nach Gildemeister):

> O herrliches Gestirn, o lieblich Prangen
> Voll großer Tugend, dir gebührt der Dank
> Für alles, was ich je an Geist empfangen;
> Mit dir erhob sich und mit dir versank
> Sie, die den Sterblichen das Leben sendet,
> Als ich zuerst die Luft Toskanas trank.

Der Geburtstag fällt zwischen den 18. Mai und 17. Juni, wie man berechnet hat. Vielleicht war es der 30. Mai, der Tag der Lucia. Dies glaubt man daraus folgern zu können, daß Dante dieser Heiligen in seinem großen Gedichte eine besondere Stellung anweist. Er wurde in San Giovanni, dem heutigen Battistero, getauft (Par. XXV, 8—9). Seine Mutter Bella wird er bald verloren haben. Sein Vater Alighiero, welcher der Guelfenpartei angehörte, ging eine zweite Ehe ein, aus der drei Kinder entsprangen. Er starb bereits vor 1283.

Von den ersten Eindrücken, welche die jugendliche Seele des Dichters im Elternhause empfing, wissen wir nichts. Dante selbst schweigt darüber. Auch seinen Bildungsgang können wir nur aus der Sitte der Zeit erschließen und aus seinem Jugendwerke, dem „Neuen Leben", das, 1292 beendet, bereits eine Menge von Kenntnissen aufweist. Sicher hat er die sieben freien Künste, das Trivium (Grammatik, d. h. Lateinisch, Dialektik, Rhetorik mit der Verslehre) und das Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musik), studiert. Die Kenntnis dieser Wissenszweige tritt überall in dem „Neuen Leben" hervor, das weiter zeigt, daß Dante außer seiner Muttersprache und Latein auch Französisch und Provenzalisch verstand. Er führt schon Horaz, Lukan, Virgil und Ovid an, hat die provenzalischen Dichter studiert, schreibt Italienisch sehr gewandt und kleidet sein Werk teilweise in scholastische Form. In seinen Mußestunden zeichnete er und ließ es nicht an körperlichen Übungen fehlen. Wie Dante sich seine verschiedenartigen

Die obenstehende Initiale, Dante und Beatrice im Himmel der Sonne, wie ihnen der heilige Bonaventura das [illegible] erzählt (unten zwei Darstellungen daraus), stammt aus einer Handschrift von 1400 oder [illegible], in der [illegible] zu Florenz.

Kenntnisse angeeignet hat, ist nicht bekannt. Aus der S. 52 angeführten Stelle, in der er des nachhaltigen Einflusses Brunetto Latinos auf seine ganze Bildung gedenkt, hat man schließen wollen, daß dieser Mann sein Lehrer gewesen sei. Gewiß mit Unrecht. Die vielseitigen Beschäftigungen Latinos ließen ihm dazu keine Zeit. Mehr als zweifelhaft ist es, daß Dante in Bologna studiert hat, wenngleich man die Unmöglichkeit eines Aufenthaltes an dieser Universität nicht nachweisen kann.

Im Jahre 1283 trat ein Ereignis ein, das für Dantes ganzes Leben bestimmend werden sollte: seine Liebe zu Beatrice Portinari. Ihre Geschichte bildet den Inhalt seiner ersten Schrift, des „Neuen Lebens", bei deren Besprechung auch von Beatrice ausführlicher zu handeln sein wird. Doch hielt diese Neigung den Jüngling nicht davon ab, seine Kräfte in den Dienst des Vaterlandes zu stellen. Florenz war seit dem 12. Jahrhundert ein Herd ununterbrochener Kämpfe im Innern und gegen äußere Feinde. Trotzdem war es zu gewaltiger politischer Höhe emporgeklommen und hatte seine Nebenbuhler, namentlich Pisa, an Macht, Ansehen und Reichtum weit überholt. Seit der Niederlage König Manfreds bei Benevent und der Hinrichtung Konradins herrschte in ihm die Guelfenpartei, wenn auch 1279 die Ghibellinen in die Stadt zurückgekehrt waren und ihnen ein gewisser Anteil an der Verwaltung der Stadt und der Regierung eingeräumt wurde. Als nun 1287 die Guelfenpartei aus Arezzo vertrieben wurde, fand sie in Florenz freundliche Aufnahme und Hilfe. Infolgedessen kam es zwischen beiden Städten zum Kampfe. Das Jahr 1288 brachte keine Entscheidung. Im folgenden Jahre ließ aber Karl II. von Anjou auf seiner Durchreise durch Florenz, das ihn sehr ehrte, den Florentinern Aimeric von Narbonne als Führer zurück. Dieser schlug die Aretiner am 11. Juni bei Campaldino, wodurch die Oberherrschaft von Florenz in der Toskana gewaltig gefestigt wurde. Wahrscheinlich hat Dante schon die Streifzüge im aretinischen Gebiete von 1288 mitgemacht („Hölle" XXII, 1—5). An der Schlacht bei Campaldino nahm er nach einem verloren gegangenen Briefe, den sein Biograph Leonardo Bruni (1369—1444) anführt, und dessen Echtheit zu bezweifeln wir keinen Grund haben, zu Pferde im ersten aus Freiwilligen bestehenden Treffen teil. In demselben Jahre (oder erst 1290) war er noch bei einem anderen kriegerischen Ereignisse zugegen. Kurz nach dem Tode des guelfischen Grafen Ugolino della Gherardesca im August 1289 zogen die Florentiner gegen die Pisaner und zwangen ihre Burg Caprona nach achttägiger Belagerung zur Übergabe. Wie die Besatzung ängstlich abrückte, schildert uns Dante „Hölle" XXI, 94 ff. (nach Witte):

> „So sah die Knappen, die auf Treu' und Glauben
> Abzogen von Caprona, einst ich zittern,
> Als rings umher sie nichts als Feind' erblickten."

Im Jahre 1290 war Beatrice als Gattin des Simone de' Bardi gestorben. Den bitteren Schmerz über ihren frühzeitigen Verlust suchte Dante durch angestrengte Studien zu betäuben. Er beschäftigte sich eifrig mit Philosophie, besonders teuer wurden ihm des Boethius „Trost der Philosophie" und Ciceros „Über die Freundschaft", und er besuchte die Schulen von Geistlichen und Disputationen von Philosophen. In der verhältnismäßig kurzen Zeit von dreißig Monaten war er so tief in die Wissenschaft eingedrungen, daß er nicht mehr von ihr lassen konnte und die Liebe zu ihr alle anderen Gedanken ertötete. Ein Ausfluß dieser Stimmung und Studien sind seine philosophischen Kanzonen, die er dann teilweise in seinem „Gastmahl" zu erklären unternahm. Er überanstrengte bei dieser maßlosen Arbeit seine Augen so sehr, daß er kurzsichtig wurde und nur durch große Schonung seine frühere Sehkraft wiedererlangte.

Eine Zeitlang scheint er dann ein etwas lockeres Leben geführt zu haben, wovon wir die Spuren in einigen Sonetten finden werden. Es war jedenfalls vor seiner Verheiratung, die etwa

1295 stattgefunden hat. Dantes Gemahlin Gemma, Tochter des Manetto, stammte aus der mächtigen Adelsfamilie der Donati. Wann sie starb, wissen wir nicht. 1332 lebte sie noch. Wir kennen auch ihren Charakter nicht und können daher nicht feststellen, ob die Ehe glücklich oder unglücklich war. Dante erwähnt sie nirgends in seinen Schriften; er fand keine Gelegenheit dazu. Die Liebe, die er besang, war ja die platonische, mystische, zur Gottheit hinführende, die eine Vereinigung mit dem Ideale ausschloß und neben der Gattenliebe bestand. Auf eine berühmte Stelle der „Komödie" gestützt, wo Dante ganz allgemein von der Schamlosigkeit der Florentinerinnen redet („Fegefeuer" XXIII, 91 ff.), hat man besondere Rückschlüsse auf Gemma ziehen wollen, aber sicher mit Unrecht. Boccaccio berichtet sogar, daß sie eine sorgsame Mutter gewesen sei, die sich nach Dantes Verbannung in der Heimat kümmerlich mit ihren Kindern durchschlug. Wahrscheinlich hat sie ihren Mann nie wiedergesehen. Sie schenkte ihm bestimmt drei Kinder, Pietro, Jacopo und Antonia, wahrscheinlich auch eine Beatrice. Diese soll bei ihrem Vater in Ravenna gelebt haben und nach seinem Tode ins Kloster gegangen sein.

Mit dem vollendeten dreißigsten Lebensjahre hatte Dante das Alter erreicht, das vom Gesetze vorgeschrieben war, um am öffentlichen Leben teilnehmen zu können, und er machte von seinem Recht Gebrauch. In Florenz war schon durch die Verfassungsänderung vom Jahre 1282 dem Volke der wichtigste Teil der Regierung zugefallen. Die Behörde der Vierzehn wurde aufgehoben und an deren Stelle das Amt der Prioren eingeführt, die alle zwei Monate wechselten, und deren Beschlüsse erst Geltung erhielten, wenn mehrere Ratsversammlungen sie angenommen hatten. 1293 wurden aber die sogenannten „Großen" oder „Adligen" im politischen Sinne, d. h. die Männer, gleichviel ob von Geburt adlig oder nicht, von deren Macht oder Charakter man Übergriffe auf die Rechte des Volkes fürchtete, durch die vom Volksführer Giano della Bella veranlaßten „Verordnungen der Gerechtigkeit" vollends von allen Staatsämtern ausgeschlossen, und gleichzeitig wurde das Amt des „Bannerträgers der Gerechtigkeit" geschaffen, der jede Gewaltthat, die sich ein „Großer" zu schulden kommen ließ, sofort mit militärischer Hilfe ahnden sollte. Nachdem Giano aus Florenz vertrieben war, wurden die Bestimmungen gegen die Großen so weit gemildert, daß ihnen an der Regierung teilzunehmen gestattet wurde, wenn sie sich in eine der bestehenden Zünfte einschreiben ließen; und dies konnte geschehen, auch ohne daß sie das betreffende Gewerbe ausübten. Es läßt sich nicht feststellen, ob Dante vor 1295 zu den „Großen" gerechnet wurde. Er trat der Zunft der Ärzte und Apotheker bei. Seine politische Thätigkeit bis zu seiner Verbannung im Jahre 1302 erhellt aus einer Anzahl Urkunden. Oft hat er mit bitteren Worten den häufigen Verfassungswechsel in Florenz und die stets wachsende Macht der Volkspartei getadelt. Man lese vor allem „Fegefeuer" VI, 127–151, wo es am Schlusse heißt:

Athen und Lacedämon, die vor Zeiten
Gesetze gebend edle Sitte übten,
Mit dir verglichen leisteten sie wenig;
Denn du erläßt so pfiffige Gebote,
Daß man zur Hälfte des Novembers vorhält,
Was während des Oktobers du gesponnen.
Wie oft schon, seit ich denke, hast Gesetze,
Hast Münzen, Ämter, Sitten du gewechselt
Und umgewandelt alle deine Glieder.
Erinnerst du dich recht und hast du Einsicht,
So wirst du sehn, daß du der Kranken gleichest,
Die auf dem Pfühl nicht Ruh' zu finden weiß,
Und die sich wendet, um dem Schmerz zu wehren.
(Witte.)

Von Dantes politischer Wirksamkeit ist besonders die Zeit vom 15. Juni bis zum 15. August 1300 wichtig, wo er Mitglied des Priorenkollegiums war. Er selbst nennt diese Amtszeit die Quelle all des Unglücks, das ihn betroffen hat. Aber auch nach seinem Priorate war er noch vielfach im öffentlichen Interesse thätig. Die Zeiten waren wieder sehr stürmisch. Die Guelfen

hatten sich in zwei Parteien gespalten, an deren Spitze zwei mächtige Familien standen, die Donati, ein altadliges Geschlecht, und die Cerchi, reiche und mächtige, aber nicht adlige Kaufleute. Man rief die Vermittelung des Papstes an, doch sie scheiterte, weil der Papst seine selbstsüchtigen Pläne, die Toskana zu einem Kirchenstaate zu machen, bei dieser Gelegenheit zu verwirklichen suchte. Der Kardinal, den der Papst als Friedensstifter geschickt hatte, reiste im Juni ab, nachdem er die Stadt in den Bann gethan hatte. Um nun aber den Ausbruch eines blutigen Bürgerkrieges zu verhindern, wurden im Juni 1300 die Häupter beider Parteien verbannt, die der Donati nach dem Castel della Pieve, die der Cerchi nach Sarzana. Unter letzteren befand sich, wie wir schon gesehen haben, Dantes liebster Freund, Guido Cavalcanti (vgl. S. 66). Wie schwer mag es Dante geworden sein, zu diesem Urteile seine Zustimmung zu geben. Bald wurde den Verbannten die Heimkehr gestattet. Corso Donati, das Haupt seiner Partei, begab sich aber nach Rom, um den Papst für seine Sache zu gewinnen. Eine Verschwörung der Donati, die entdeckt wurde, hatte zur Folge, daß ihre Häupter im Juni 1301 aufs neue die Stadt verlassen mußten und die Cerchi die Macht in die Hände bekamen. Sie nannten sich von diesem Jahre an die Weißen, und die Donati nannten sich darauf die Schwarzen (vgl. auch S. 66).

Papst Bonifaz VIII. hatte unterdessen seine Pläne auf die Toskana immer noch nicht aufgegeben. Gern schenkte er daher den Bitten Corso Donatis Gehör, einen neuen Friedensstifter nach Florenz zu senden, und ersah zu diesem Amte den Bruder Philipps des Schönen von Frankreich, Karl von Valois. Am Allerheiligentage zog dieser mit unbewaffnetem Gefolge in Florenz ein und wurde mit großen Ehren empfangen. Er hatte geschworen, die Gesetze der Stadt zu achten. Nachdem ihm aber von einer allgemeinen Ratsversammlung weitgehende Vollmachten zugestanden waren, bewaffnete er seine Leute, beging große Erpressungen und begünstigte die Schwarzen überall. Als gleichzeitig der verbannte Corso Donati in die Stadt eindrang, die Gefängnisse öffnete, die Obrigkeit verjagte und ein mehrtägiges Sengen und Morden begann, sah Karl ruhig zu, und als er im April 1302 abzog, benutzten die Schwarzen die neugewonnene Gewalt, um ihre Gegner schonungslos in den Staub zu treten. Noch im Jahre 1302 wurden über sechshundert von ihnen zum Tode verurteilt oder mit Verbannung und Einziehung der Güter bestraft.

Unter ihnen befand sich Dante. Am 27. Januar 1302 wird ihm ein Schriftstück von dem derzeitigen Podestà von Florenz zugestellt, worin er des Ämterverkaufs, der Unterschlagung, Erpressung, Bestechlichkeit, des Widerstandes gegen Papst Bonifaz und Karl von Valois &c. angeklagt und zur Zahlung von 5000 kleinen Gulden verurteilt wurde. Wenn die Zahlung nicht innerhalb dreier Tage geleistet würde, sollte dies den Verlust aller Güter nach sich ziehen. Zudem wurde über Dante eine Verbannung von zwei Jahren aus der Toskana und der Verlust aller Ämter und Würden auf immer ausgesprochen. Aus dem Dekret geht hervor, daß Dante auf eine ihm vorher zugegangene Vorladung, um sich zu verantworten und zu verteidigen, nicht erschienen war, wodurch die Schuld als erwiesen angesehen und das Urteil rechtskräftig wurde. Man braucht nicht erst zu beweisen, daß sämtliche gegen Dante geschleuderten Anklagen nur der Form wegen geschahen, um sich des Gegners zu entledigen. Als Dante keine Zahlung leistete, verurteilte ihn ein neues Schriftstück vom 10. März zum Feuertode, wenn er in die Hände der Gemeinde fiele. Nun war die Zeit gekommen, von der Dantes Ahn Cacciaguida dem Dichter weissagt („Paradies" XVII, 55—60, nach Witte):

Was dir am liebsten ist, das wirst du alles
Verlassen, und das ist der erste Pfeil,
Den der Verbannung Bogen auf dich schleudert

Dann wirst du fühlen, wie das fremde Brot
So salzig schmeckt, und welch ein harter Pfad ist,
Die fremden Treppen auf und ab zu steigen.

Von diesen unsteten Wanderungen Dantes durch fast ganz Italien wissen wir noch weniger als von seinem Leben in Florenz. Er selbst sagt im „Gastmahl“ nur:

„Durch fast alle Gegenden, über welche sich diese Sprache erstreckt, bin ich irrend, fast bettelnd gezogen, gegen meinen Willen die Wunde des Schicksals zeigend, die häufig ungerechterweise dem Verwundeten zur Last gelegt zu werden pflegt. Wahrlich bin ich ein Schiff ohne Segel und Steuer gewesen, das von dem trocknen Winde, den die schmerzliche Armut wehen macht, nach verschiedenen Häfen, Mündungen und Gestaden getragen wurde.“

Nach seiner Flucht aus der Heimat schloß er sich zunächst mit seinen Schicksalsgenossen den verbannten Ghibellinen an. Man versuchte sich gemeinschaftlich der Stadt mit Waffengewalt zu bemächtigen, aber im März 1303 wurden die Verbannten bei Castel Pulicciano geschlagen, und kurz darauf zieht sich Dante von seinen Parteigenossen zurück. Den Grund kündet er uns selbst durch Cacciaguidas Mund (Par. XVII, 61—69, nach Witte):

Was dir die Schultern mehr noch wird beschweren,
Ist die nichtsnutz'ge, schmähliche Gesellschaft,
Mit der du fallen wirst in diese Schlucht.

In allem thöricht, undankbar und schlecht,
Wird gegen dich sie sein; doch ihre Schläfe,
Nicht deine, werden bald darob sich röten.

Wie sehr sie Bestien gleicht, das wird ihr Fortgang
Beweisen, und zum Ruhm wird dir gereichen,
Daß du dir für dich selbst Partei gebildet.

Zunächst lenkte er seine Schritte nach Verona, wo ihn Bartolommeo della Scala gastlich aufnahm (Par. XVII, 70—75, nach Witte):

Die erste Zuflucht und die erste Herberg'
Wird dir der mächtige Lombarde bieten,
Der auf der Leiter führt den heil'gen Vogel.

So gütig wird er gegen dich gesinnt sein,
Daß unter euch an Bitten und Gewähren,
Was sonst das spätre ist, das erste sein wird.

Dies ist spätestens Anfang 1304, wahrscheinlich schon 1303 geschehen, da Bartolommeo bereits am 7. März 1304 starb und Dantes Worte auf einen längeren Aufenthalt schließen lassen. Wo er nach dem Tode Bartolommeos umherirrte, wissen wir nicht. Nach Boccaccio wäre er in Bologna gewesen, und nach einem unverbürgten Aufenthalt in Padua finden wir ihn im Oktober 1306 in Sarzana in der Lunigiana als Bevollmächtigten des Markgrafen Franceschino Malaspina. Er hat sich damals wohl längere Zeit bei den Malaspina aufgehalten. Er erinnert sich deren dankbar im „Fegefeuer“ VIII, 112 ff., und dem Moroello Malaspina ist das „Fegefeuer“ gewidmet. Von hier aus begab sich Dante nach dem Casentino im oberen Valdarno, ob zu dem Grafen Guido Salvatico von Dovadola, wie behauptet worden ist, steht jedoch nicht fest. In einem Briefe an Moroello Malaspina berichtet er, wie er, kaum an den Quellen des Arno angelangt, von unwiderstehlicher Liebe zu einer Frau ergriffen worden sei, so daß sein lobenswerter Vorsatz, nicht mehr von Liebe zu singen, zunichte wurde und er eine Kanzone verfaßte, die er ihm übersendet. Es handelt sich auch hier um eine ideale Liebe, wie Brief und Kanzone zeigen.

Zwischen 1307 und 1310, als vorübergehend Friede herrschte und die Sehnsucht nach der Heimat in Dantes Brust das Gefühl des Zornes für den Augenblick so sehr zum Schweigen gebracht hatte, daß er sogar einen Brief an die Regierung von Florenz schrieb, worin er unschuldig verbannt zu sein beteuerte, konnte Dante auch in Lucca geweilt haben. Er selbst deutet auf einen solchen Aufenthalt in der „Komödie“ hin, bei dem er sich in eine Gentucca verliebte (Fegef. XXIV, 43—45). Wäre es eine sinnliche Liebe gewesen, so hätte er sie schwerlich hier erwähnt. Eine Reise Dantes nach Paris ist zweifelhaft, und von einer Reise nach Oxford kann bestimmt nicht geredet werden.

Als Kaiser Heinrich VII. sich zu einem Römerzug entschloß und im Oktober 1310 über die Alpen zog, jubelten alle Ghibellinen und jubelte Dante. Sein politisches Ideal war die

Universalmonarchie mit dem römischen Kaiser an der Spitze. Er hatte es bereits in seinem „Gastmahl" gezeichnet und rechnete nun auf seine Verwirklichung. Er hoffte, daß der Kaiser, der kam, um überall Frieden zu stiften und alle Ungerechtigkeiten zu beseitigen, auch ihm, dem unschuldig Verbannten, die heißersehnte Rückkehr in seine Vaterstadt ermöglichen würde. Alle Leiden der Verbannung vergessend, eilt er Heinrich entgegen, den er überschwenglich das Lamm Gottes nennt, das alle Sünden der Welt trägt, und schreibt an die Fürsten und Völker Italiens einen lateinischen Brief in begeisterten, vielfach der Bibel entlehnten Ausdrücken, worin er sie auffordert, sich alle dem ihnen von Gott selbst bestimmten Herrscher zu unterwerfen.

„Freue dich, Italien, jetzt selbst den Sarazenen bejammernswert, da du bald auf der Welt beneidenswert erscheinen wirst. Denn dein Gemahl, der Welt Trost und der Ruhm deines Volkes, der gnädigste Heinrich, der göttliche, erhabene Kaiser, eilt zur Hochzeit herbei. Trockne deine Thränen und tilge die Spuren des Grams, du Schöne."

Doch die Welfenpartei in Italien dachte anders als Dante. Sie wollte nichts vom gleichen Recht für alle wissen. Kaum war Heinrich am 6. Januar 1311 in Mailand mit der Eisernen Krone gekrönt, als auch die Unruhen schon in dieser Stadt selbst losbrachen und eine Reihe lombardischer Städte sich gegen ihn empörten. Der Herd, von dem aus alle kaiserfeindlichen Bestrebungen genährt wurden, war Florenz. Durch sein Geld hatte es die oberitalienischen Städte aufgestachelt, und in Toskana verband es sich mit einer Anzahl Städte zu kräftigem Widerstand gegen Heinrich. Entrüstet darüber, sendet Dante am 31. März 1311 von den Quellen des Arno einen von höchstem Zorn entflammten Brief an die „verruchtesten Florentiner in der Stadt", der ihnen den nahen Untergang durch den kaiserlichen Aar verkündet. Als Heinrich sich in Oberitalien mit der Eroberung von Cremona und Brescia aufhielt, schrieb Dante am 18. April einen Brief an ihn selbst, warf ihm seine Langsamkeit vor und forderte ihn auf, um den Widerstand erfolgreich niederzuwerfen, die Axt an die Wurzel des Stammes zu legen, die stinkende Füchsin dort aufzugraben, wo sie sich vor den Jägern sicher verborgen habe, in Florenz, der Viper, die ihrer eigenen Mutter Eingeweide zerfleischte. Wo sich Dante aufhielt, als er diese beiden Briefe schrieb, wissen wir nicht genau. Man nimmt meist an, bei dem Grafen Guido Novello von Battifolle in Poppi. Endlich zog Heinrich im März 1312 von Genua über Pisa nach Rom und wurde dort am 29. Juni gekrönt. Dann erst rückte er gegen Florenz, das er schon 1311 in die Reichsacht gethan hatte. Nach etwa ein und einhalbmonatiger Belagerung zog er nach Poggibonsi, wo er bis zum März 1313 blieb. Er hatte Geld und ein Heer zu einem Zuge gegen König Robert von Neapel zusammengebracht, als er am 24. August in Buonconvento südlich von Siena unerwartet starb. Dante hat ihm in der „Komödie" ein Denkmal gesetzt (Par. XXX, 133 ff.) und gleichzeitig den ihm widerstrebenden Papst Clemens V. gebrandmarkt. Die Florentiner beantworteten Dantes offenen Brief damit, daß sie ihn nebst über tausend anderen Guelfen ausdrücklich von den Wohlthaten der „Reform" des Baldo von Aguglione ausschlossen, einer Verordnung vom 2. September 1311, die den meisten Weißen Straflosigkeit und Rückkehr in die Heimat gewährte.

Wo Dante die nächsten Jahre weilte, ist völlig unbekannt. Nach einer alten Sage hätte er sich zunächst nach dem Zusammenbruche all seiner kühnen Hoffnungen in die Einsamkeit des Klosters Santa Croce di Fonte Avellana bei Gubbio zurückgezogen und dann wieder zum Wanderstab gegriffen. Seine letzte Zuflucht war Ravenna, wo sein Freund Guido Novello da Polenta (vgl. S. 69) seit 1316 herrschte, der Neffe jener Francesca da Rimini, die durch Dante unsterblich geworden ist („Hölle" V). Wann Dante nach Ravenna gekommen ist, läßt sich nicht genau feststellen, doch führen verschiedene Angaben etwa auf das Jahr 1317. Jedenfalls ließ

er sich hier dauernd nieder, da auch seine Kinder hinzogen und Pietro hier zwei Pfrunden bekam. Er hat die Stadt öfter auf kürzere Zeit verlassen, namentlich um Can Grande zu besuchen, einen der einflußreichsten ghibellinischen Fürsten Italiens, dem Dante das ganze „Paradies" widmete, und von dem auch er etwas Außerordentliches erwartete.

Bis zu seinem Tode hat Dante die Hoffnung nicht verloren, nach Florenz heimkehren zu können. Er spricht es in einem Hirtengedicht an Giovanni del Virgilio aus und nochmals in der „Komödie" (Par. XXV, 1—9, nach Philalethes):

Sollt' ich's erleben, daß die heil'ge Dichtung,
Daran Hand angelegt hat Erd' und Himmel,
Und drob ich manches Jahr schon hager worden,
Die Grausamkeit besiegte, die mich ausschließt
Von jener schönen Hürde, drin ein Lämmlein
Ich schlief, den Wölfen Feind, die sie bekriegen:
Würd' ich mit anderm Ruf, mit anderm Vließe
Als Dichter heim dann kehren und am Borne,
Wo ich getaufet ward, den Kranz erhalten.

Seine Sehnsucht sollte nicht gestillt werden. Guido Novello schickte ihn nach dem Berichte des Chronisten Villani als Gesandten nach Venedig, und bei dieser Reise zog er sich das Fieber zu, dem er erlag. Da wir wissen, daß im Sommer 1321 zwischen Ravenna und Venedig Streitigkeiten ausbrachen, und aus einer Urkunde vom 20. Oktober 1321 hervorgeht, daß Guido Novello vor dieser Zeit Gesandte nach Venedig geschickt hatte, so wird die Angabe Villanis wahr sein, der auch über die Todesursache das Richtige mitteilen wird. Damals nämlich pflegte man, um nach der Republik zu gelangen, bis Chioggia meist den Landweg zu wählen, der durch die Sümpfe bei den Valli di Comacchio führte, eine Gegend, die noch heute viele Opfer an Malaria fordert. Am 14. September 1321, dem Tage der Kreuzeserhöhung, starb Dante im Alter von 56 Jahren. „Er wurde mit großer Ehre beigesetzt im Gewande eines Dichters und großen Philosophen", schreibt wieder Villani. Selbst im Grabe fand Dante aber noch keine Ruhe. Ein Jahr nach dem Tode seines berühmten Freundes wurde Guido Novello von seinem Vetter der Herrschaft beraubt und konnte dem Dichter daher kein würdiges Grabmal setzen, wie er beabsichtigte. 1329 wollte der in der Romagna allmächtige Kardinallegat Bertrand du Ponet sogar mit Dantes Schrift „De Monarchia" gleichzeitig auch seine Gebeine verbrennen, und nur durch den thatkräftigen Widerspruch des florentiner Ritters Pier della Tosa und des Herrn von Ravenna, Ostagio von Polenta, entgingen sie diesem Schicksale. 1483 setzte Bernardo Bembo das noch vorhandene Denkmal. Mehrfach haben die Florentiner es versucht, die Gebeine ihres großen Mitbürgers, dem sie so bitteres Leid zufügten, zu erlangen. Selbst die Vermittelung Leos X. blieb erfolglos, und noch heutigentages ruhen sie in dem sagenumwobenen Ravenna, ein hehrer Wallfahrtsort für Pilger aus allen Ländern, die Dichter-, Geistes- und Charaktergröße ehren.

Dantes äußere Erscheinung hat Boccaccio nach dem Bericht von Leuten, die den Dichter in Ravenna kannten, folgendermaßen beschrieben: „Unser Dichter war von mittlerer Größe und ging im vorgerückteren Alter etwas gebückt. Sein Gang war ernst und gelassen. Er war immer mit sehr anständigen Kleidern angethan, wie es sich für sein jeweiliges Alter geziemte. Er hatte ein längliches Gesicht und eine Adlernase, eher große als kleine Augen, starke Kinnbacken, etwas vorstehende Unterlippen, braune Gesichtsfarbe, Bart und Haar dicht, schwarz und gekräuselt. Sein Aussehen war immer melancholisch und nachdenkend."

Dantes Charakter erschließen uns aber am besten sein Leben und seine Schriften. Er war eine eiserne, unbeugsame Natur. Sein ganzes Dasein war ein Kampf für das, was er durch seine bis zum Tode ununterbrochenen tiefen Studien auf allen Gebieten des Wissens als Wahrheit und Recht erkannt hatte. Ein Nachgeben war ihm fremd, und er nahm das Unglück willig

auf sich, das sein leidenschaftliches und rückhaltloses Eintreten für seine politischen Ansichten auf ihn und seine Familie herabzog. Sein unerschütterlicher Glaube an die göttliche Gerechtigkeit half ihm über die Bitternisse des Lebens hinweg und tröstete ihn über den Verlust der heiß geliebten Heimat. Im Umgang war er leicht schroff und abweisend und ließ die Überlegenheit seines Wissens fühlen. Reuig klagt er sich selbst der Sünde des Stolzes in seinem großen Gedichte an. Eine gewisse Sehnsucht nach Ruhm beherrschte ihn, wenngleich er ihn als eitel erkannte. Nie hat er aber seine hohen Geistesgaben und seine starre Willenskraft in einen anderen Dienst gestellt als den des Guten und Edlen, stets hat er das Beste seiner Mitmenschen gewollt, mochte er auch irren.

Die Zeit, in der die einzelnen Werke Dantes entstanden sind, läßt sich nicht immer mit der wünschenswerten Bestimmtheit angeben. Der ersten Schaffensperiode des Dichters gehören aber sicher seine Liebeslieder an. Eine Auswahl davon vereinigte er selbst durch einen erklärenden Prosatext zu einem Werkchen, das er „Neues Leben“ (Vita Nuova) nannte und Guido Cavalcanti (vgl. S. 66) widmete. Das Büchlein schildert die keusche, ideale Neigung mit zartestem und innigstem Empfinden.



Dante Alighieri. Nach dem Gemälde von Giotto (zwischen 1330 und 1337), im Bargello zu Florenz. Vgl. Text, S. 71.

Neun Jahre war der Dichter alt, als ihm zum ersten Male die achtjährige Beatrice erschien, gekleidet in zartes Rot. Von da an beherrschte die Liebe seine Seele, und er suchte oft den jungen Engel zu sehen. Nach weiteren neun Jahren erscheint Beatrice ihm wieder, ganz weiß gekleidet, zwischen zwei edlen Frauen, und grüßt ihn tugendsam, so daß er die höchste Glückseligkeit empfindet. Ihre Stimme berauscht ihn, er flüchtet in sein einsames Kämmerlein, und während er an sie denkt, überkommt ihn ein sanfter Schlummer, in dem er ein wunderbares Gesicht sieht. Als er wieder erwacht, faßt er das Geschaute in Verse und übersendet sein Sonett nach damaliger Sitte „allen Getreuen Amors“ mit der Bitte um Deutung des Traumes:

All' edle Herzen, die von Lieb' entglommen,
Vor deren Blick erscheinet dies Gedicht,
Sich zu erbitten Antwort und Bericht,
Heiß' ich in Amor, ihrem Herrn, willkommen.

Des Bogens Drittel hatte schon erklommen
Die Zeit, in der erglänzt der Sterne Licht,
Plötzlich von Amor sah ich ein Gesicht,
Woran zu denken noch mich macht beklommen.

Froh schien er mir, mein Herz in seiner Hand,
Und die Gebieterin von ihm getragen,
Schlafend im Arm, gehüllt in ein Gewand.

Er weckte sie; das Herz dann, das entbrannt,
Gab er zur Speise der Demütigzagen;
Und alsbald sah ich, wie er weinend schwand.
(Kannegießer-Witte.)

Dies Sonett, das erste des „Neuen Lebens“ und das älteste datierbare, ist also 1283 entstanden. Mehrere Dichter antworteten ihm darauf, darunter Guido Cavalcanti, der so sein erster und bester Freund wurde.

Von nun an dachte er immer nur an „diese Edelste“, so daß er in Kürze ganz elend wurde. Wenn seine Freunde ihm aber sein Geheimnis entlocken wollten, sah er sie lächelnd an und sagte ihnen nichts. Eines Tages traf er die Geliebte in der Kirche, und zwischen ihnen beiden saß eine edle, schöne Frau, die ihn oft anschaute, da sie seine Blicke, die Beatricen galten, bemerkte und auf sich bezog. Das Gleiche thaten die Leute. Dante beschloß daher, sie zum Schirm der Wahrheit zu machen, und schrieb für sie auch einige Gedichte. So gelang es ihm, seine wahre Neigung der Außenwelt zu verbergen. Nach einigen Jahren verließ diese edle Frau aber Florenz, und um zu verhindern, daß man jetzt sein Versteckspiel merkte, dichtete Dante ein Sonett auf ihr Scheiden. Dann beschließt er, eine neue Dame als Schirm seiner Liebe zu wählen. Bald hat er diesen Gedanken so eifrig ausgeführt, daß Florenz mehr, als ihm angenehm ist, von seiner angeblichen Liebe redet und Beatrice, zu deren Ohren das Gerede dringt, ihm den Gruß verweigert, worin seine Seligkeit bestand. Voll Schmerz flieht er die Leute und schläft endlich in seinem Kämmerlein ein, „wie ein geschlagenes Kindlein unter Thränen“. Im Traum erscheint ihm Amor und rät ihm, das Versteckspiel aufzugeben und Beatrice die Wahrheit mitzuteilen. Das thut er in einer Ballata und bittet gleichzeitig in einem Sonett, das die „Schlacht der verschiedenen Gedanken“ in seiner Brust schildert, um Mitleid. Bald danach trifft er die Geliebte auf einem Hochzeitsfeste. Bei ihrem Anblick wird er ohnmächtig. Beatrice spottet darüber im Kreise anderer Mädchen, aber trotz ihres Spottes ist die Sehnsucht nach ihrem beseligenden Anblicke allgewaltig in ihm. Zwei Sonette legen ihr dies Bekenntnis ab. Da sie ihm den Gruß verweigert, setzt er das Ziel seiner Liebe nur noch „in die Worte, welche meine Herrin preisen“. So entsteht seine erste Kanzone, in der er „den Frauen, die Verständnis für Liebe haben“, ein Bild von seiner Geliebten entwirft. Sie ist ein so überirdisches Wesen, daß die Engel und Seligen im Himmel nach ihr Verlangen tragen und Gott sie nur noch auf Erden läßt, weil er Mitleid mit Dante hat. Ihre Wirkung auf die Umgebung ist reinigend und veredelnd. Wir haben hier dieselben Gedanken, die der Schule des „süßen neuen Stiles“ eigen sind, und sie kehren auch in dem nächsten Sonette wieder, wo Dante auf Wunsch eines Freundes die Frage beantwortet, was Liebe sei. Wenige Tage danach stirbt Beatricens Vater. „Sie weint, daß, wer sie ansähe, vor Mitleid sterben müßte“, hört Dante von einem Beileidsbesuche zurückkehrende Frauen sagen, deren Gespräch er belauscht. Er kann der eignen Thränen Lauf nicht hemmen und faßt sein Empfinden in zwei Sonette. Nach einigen Tagen verfällt er in eine Krankheit und denkt daran, daß auch Beatrice einst sterben müsse. Da kommt ihm ein furchtbarer Traum. Frauen mit zerzausten Haaren gehen weinend einher, die Sonne verdunkelt sich, die Sterne treten hervor, die Vögel fallen tot aus der Luft, und eine Frau sagt zu ihm: „Was thust du? Weißt du nicht die Kunde? Tot ist deine Herrin, die so schön war.“ Er beginnt zu weinen, blickt gen Himmel und sieht eine Engelschar mit einem schneeweißen Wölkchen emporschweben. Er geht hin, um die Geliebte auf dem Totenbette zu schauen. Bei ihrem Anblick ruft er den Tod:

„Wie süß bist du, o Tod“, rief ich voll Wehmut,
„Du mußt von nun gar hold und lieblich sein,
Da du gewesen bei der Herrin mein,
Und mitleidsvoll, nicht hart ist wohl dein Herz.
Du siehst, so sehnsuchtsvoll begehr' ich dein,
Daß meine Farbe dir bereits vertraut —
Komm, dein verlangt mein Herz!“ (Federn.)

Als er im Traume laut schluchzt, wecken und trösten ihn Frauen, die im Zimmer anwesend sind, und fragen ihn, wovor er sich gefürchtet habe. Die schönste Kanzone unter seinen Liebesdichtungen gibt darauf Antwort. Noch erfüllt sich die Ahnung des Dichters vom Tode der Geliebten nicht. In zwei wunderbar schönen Sonetten kann er uns noch ihre bezaubernde Wirkung auf ihre Umgebung schildern. Eins davon sei hier angeführt:

So lieblich und so wundersittsam zeigt
Sich meine Herrin, wenn sie lieblich grüßet,
Daß jede rasche Zunge zitternd schweigt,
Daß jedes Auge sich befangen schließet.

Sie hört ihr Lob und ist, das Haupt geneigt,
In holder Demut weiter still gegangen,
Als hätt' ein Wunderbild sich licht gezeigt,
Das diese Erd' vom Himmel hat empfangen.

So hold erscheint sie dem, der sie erblickt,
Daß sel'ge Wonne ihm das Herz entzückt;
Wer die noch nicht erfahren, faßt sie nicht.

Von ihren Lippen aber hebt sich leise
Ein Geisterhauch in sanfter Liebesweise,
Der zu der Seele „Seufze! seufze!“ spricht.

(Federn.)

Als er eben begonnen hatte, eine Kanzone zu dichten, die von der Wirkung der Geliebten auf ihn handeln sollte, traf ihn die Nachricht von Beatricens Tode. Seinem Schmerz darüber verlieh er Ausdruck in einem lateinischen Briefe an die vornehmsten Bürger von Florenz, der mit den Worten des Propheten begann: „Wie liegt die Stadt so wüste, die voll Volkes war! Sie ist wie eine Witwe.“ Erst längere Zeit nach ihrem Tode verfaßte er auch eine Kanzone auf ihren Verlust. Auf Bitten des Bruders der Geliebten schreibt er dann noch ein Sonett, und als ihm dies zu gering dünkt, noch eine zweistrophige Kanzone. Am Jahrestage ihres Hinscheidens verfaßt er wieder ein Sonett.

Bald danach verliebt er sich in ein sehr schönes junges Mädchen, das ihn mitleidsvoll aus einem Fenster betrachtet, da es sein abgehärmtes Aussehen bemerkt. Er kämpft mit sich ob dieser neuen Liebe, die sein Gewissen ihm als Untreue gegen Beatrice vorwirft. Schon hat das Herz die Vernunft besiegt, als er in einem Gesichte Beatrice schaut, wie sie ihm in dem ersten Gesichte des „Neuen Lebens“ erschienen war. Da kehrt er reuevoll zu ihr zurück, unaufhörlich weinend. So bekommen die Augen den rechten Lohn für ihr eitles Schauen. Den Pilgern, die durch Florenz nach Rom wallfahren, teilt er den großen Verlust mit, den die Stadt erlitten hat, und sendet zwei edlen Frauen, die ihn um Gedichte gebeten hatten, ein Sonett, worin er seinen Seelenzustand schildert. Danach erscheint ihm wieder ein Gesicht, das ihn zu dem Entschlusse führt, nicht mehr über Beatrice zu dichten, bis er würdiger von ihr handeln könne. Wenn ihm Gott noch einige Jahre das Leben schenkt, hofft er von ihr zu sagen, „was noch nie von einer gesagt wurde“.

Viele der Gedichte des „Neuen Lebens“ bewegen sich ganz in dem Gedankenkreise der neuen Schule (vgl. S. 67). Oft haben sie vor ihr aber den gefälligen Ausdruck voraus und eine Natürlichkeit, die in Dantes höherer dichterischen Begabung und feinstem Empfinden ihren Ursprung hat. Er zeichnet sein Ideal in stetem Hinblick auf das irdische Vorbild. Das Herz gibt ihm jene Weisen ein, und dort, wo die begeisterte Liebe oder der tiefe Seelenschmerz ihn ganz von den Fesseln der Schule löst, schafft er schon Vollendetes, wie in dem oben angeführten Sonett und der Kanzone, welche die Todesahnung ausspricht. Die verknüpfende Prosa ist das erste Beispiel wirklich schöner, kunstvoller Darstellung. Eine weihevolle Stimmung beherrscht sie, nur gestört durch die das ganze Werkchen durchziehende, nach unserem Empfinden trockene und abgeschmackte Zahlensymbolik, die jedoch, gerade wie die Visionen, für das Mittelalter hohe Bedeutung hatte, durch die scholastische Erklärung und Einteilung aller Gedichte, einige spitzfindige Ausführungen über das Wesen Amores ꝛc. Die Gedichte sind von 1283 an geschrieben, der verbindende Text fällt ins Jahr 1292. Wer unbefangen das goldene Büchlein von Dantes Jugendliebe liest, wird nicht daran zweifeln, daß uns hier das wahre und tiefe, von jeder Sinnlichkeit freie Empfinden einer adligen Seele vorliegt. Und doch ist oft an der Wirklichkeit der Beatrice gezweifelt worden. Sie ist für die einen nur die Verdichtung eines körperlosen Schönheitsideals, die „Beseligerin“ der menschlichen Herzen, die Philosophie, das Symbol der kaiserlichen Gewalt, die Kirche ꝛc., und andere geben zwar zu, daß sie ein Wesen von Fleisch und Blut gewesen sei, bezweifeln aber, daß wir irgend etwas von ihr wissen, und sehen in dem Namen Beatrice nur einen Versteckname. Doch Cino da Pistoja schrieb eine Kanzone auf ihren Tod, und nach Boccaccio und Dantes Sohn Pietro war sie Beatrice Portinari, die Tochter des Folco

gest. 1289), der in der Nachbarschaft von Dantes Eltern wohnte und ein reicher und wohlthätiger Mann war. Beatrice war an Simone de' Bardi verheiratet und starb nach Dantes Angabe am 9. Juni 1290. Auch die „Donna gentile“, derentwegen Dante die Untreue gegen Beatrice beging, ist sicher nicht ein bloßes Symbol gewesen, wenngleich Dante selbst in seinem „Gastmahl“ die Episode als eine bloße Allegorie hinstellt. Bei einer solchen Erklärung ergeben sich nicht zu lösende Schwierigkeiten, und man würde gar nicht auf sie gekommen sein, wenn der Dichter nicht selbst die spätere Umdeutung vorgenommen hätte.

Nicht alle Gedichte, die zum „Neuen Leben“ Beziehung haben, sind darin aufgenommen. Das erwähnte schöne Sonett an Guido Cavalcanti (vgl. S. 67) ist wohl ausgeschlossen, weil Dante darin nicht Beatrice, sondern eine der Damen, die ihm als Schirm dienten, besingt. Aber auch nicht alle Lieder an Beatrice sind in dem Büchlein verwendet. Wundervoll duftig erscheint die Geliebte noch in folgender Ballate (nach Kannegießer-Witte):

„Ich bin ein kleines Mädchen, neu und reizend,
Und komme her und stelle mich euch dar
Vom anmutreichen Ort, der mich gebar.

„Ich bin vom Himmel und will wieder hin,
Um andern Lust mit meinem Glanz zu wecken;
Und wer mich sieht und nicht fühlt brünst'gen Sinn,
Wird nimmer Amors Lieblichkeit entdecken.
Der rein mich wollt' und frei von allen Flecken,
Als die Natur, der Gnad'n mich dem gebar:
Der mich gesellt will sehen eurer Schar.

Es lacht ins Auge jedes Sternes Licht
Mit ihrem Wert und ihrem Schimmer tauen.
Die Welt noch kannte meine Schönheit nicht,
Weil sie erteilt nur von des Himmels Auen.
Drum ist es niemand möglich, sie zu schauen;
In wen sich Amor senkt aus aller Schar,
Aus Lust an wem, nur der erschaut sie klar.“

Und diese Schrift ist im Gesicht zu sehn
Des Engleins, das sich uns klar schauen lassen.
Ich, fest hinstarrend drauf, ihm zu entgehn,
Bin in Gefahr nun, Todes zu erblassen,
Weil der mir solche Wunde hinterlassen,
Den ich in ihren Augen ward gewahr,
Daß ich nun wein', aufhörend nimmerdar.

Nach der Geliebten Tode wandte Dante sich trostsuchend dem Studium der Philosophie zu und brachte es bald zu großem Wissen, das er später in seinem „Gastmahl“ für die Laienwelt niederlegte. Statt der Liebeslieder dichtet er nun *philosophische Kanzonen*, die unter der äußeren Hülle eines Liebesliedes als wahren Sinn Belehrungen meist moralischer Art verbergen. Er überträgt also das System der allegorischen Dichtung, das im Mittelalter längst für die Bibel und die lateinischen Schriftsteller üblich war, auf die gelehrte Dichtung. Im „Gastmahl“ erklärt er diese Lehre ganz deutlich: „Man muß wissen, daß die Schriften vorzüglich in vierfachem Sinne verstanden werden können und erklärt werden müssen“, dem wörtlichen, dem allegorischen, „der sich unter dem Gewande der Fabel verbirgt und eine Wahrheit, unter schöne Lüge verborgen, ist“, dem moralischen und dem anagogischen, der eine Beziehung auf das Jenseits berücksichtigt. Die Geliebte, die Dante nunmehr besingt, ist die Philosophie. Er weiß seine Hingabe an sie mit so natürlichen Farben zu malen, daß wir einzelne Gedichte als an ein wirkliches Wesen gerichtet auffassen könnten, wüßten wir nicht aus des Dichters eignem Munde, daß sie allegorisch sind. In einigen anderen läßt er dagegen die Hülle fallen und stellt seine Gedanken direkt dar, um besser und nachdrücklicher auf die Menschen wirken zu können. So entstehen dürre, moralisierende Lehrgedichte, die wie mathematische Beweise aufgebaut sind, über den Adel, Geiz und Freigebigkeit und edle Sitte.

Eine Anzahl seiner philosophischen Kanzonen, im ganzen vierzehn, wollte Dante in seinem „Gastmahl“ (Il convivio) erklären. Dies Werk ist aber ein Bruchstück geblieben. Es sind nur vier Traktate vollendet, von denen der erste die Einleitung bildet und die anderen drei je eine Kanzone ausführlich erläutern.

Den Titel des Buches erklärt Dante in der Einleitung selbst. Alle Menschen haben zwar Durst nach Erkenntnis, wenigen Auserwählten aber ist es nur vergönnt, sich vom Brote der Erkenntnis zu nähren. Mitleidsvoll blicken sie auf die, welche wie die Tiere leben, und fühlen den Drang in sich, ihnen von ihrem Wissen mitzuteilen. Wenngleich er selbst nicht an dem seligen Tische mitspeist, so liest er doch die Brosamen von ihm auf. Damit will er ein allgemeines Gastmahl veranstalten, bei dem er die Kanzonen als Speise und den Kommentar als Brot herumreichen will, ohne das jene nicht genießbar ist. Zu seinem Gastmahl ladet er alle edlen Männer und Frauen. Es ist eine Unmöglichkeit, auch nur annähernd eine Inhaltsangabe von dem Werke zu machen, das, wäre es vollendet, das Gesamtwissen der Zeit umfaßt hätte. Die Darstellung ist nicht nach einem vorher bestimmten Plan geordnet, sondern, wie es der Wortlaut der Gedichte mit sich bringt, ist lose ein Stoff an den anderen geknüpft. Philosophische Erörterungen, metaphysische Fragen, Astronomie, Politik, Theologie, Naturwissenschaften und Morallehre, alles wechselt in bunter Folge, alles wird mit gleicher Gründlichkeit in scholastischer Form mit all ihren spitzfindigen Unterscheidungen abgehandelt. Es fehlt endlich aber auch nicht an mannigfaltigen persönlichen Bezügen und Ausblicken auf die Zeitgeschichte. Selbst unter dieser erdrückenden Gelehrsamkeit fühlt man das Herz des Dichters deutlich schlagen, selbst hier zuckt das persönliche Empfinden öfter blitzartig hervor. Der erste Trattat, die Einleitung, spricht unter anderem über den Zweck des Werkes und den Grund, weshalb es italienisch geschrieben ist. Der zweite Trattat handelt besonders von dem vierfachen Sinn der Dichtung von der Einrichtung des Weltgebäudes, von dem Vergleich der einzelnen Himmel mit den Wissenschaften. Im dritten ist von dem Wesen der Liebe, von den Fähigkeiten der Seele, der Drehung der Sonne um die Erde und der Zeiteinteilung, vom Auge und dem Wesen der Philosophie die Rede. Der vierte endlich spricht über die Lebensalter, über das Weltkaisertum in seinem Verhältnis zur menschlichen Gesellschaft, über Reichtum ꝛc. Von den ungeschriebenen Trattaten sollte der vierzehnte von der Gerechtigkeit handeln, der siebente von der Mäßigkeit, der fünfzehnte von der Wertlosigkeit ungern erwiesener Freigebigkeit.

Neue Forschungen und Gesichtspunkte darf man von dem Werke nicht verlangen. Als Philosoph ist Dante ein Kind seiner Zeit. Auf alle Fragen vermag sie eine richtige Antwort zu erteilen. Für sie ist die Philosophie der Theologie unterthan. Sie dient dazu, die Lehren der Kirche, die von vornherein unantastbar feststehen, auch noch verstandesgemäß zu erweisen, soweit dies möglich ist; denn dem Verstande sind seine Grenzen gezogen, die er nicht überschreiten kann und darf. Thomas von Aquino, die Kirchenväter und die berühmten Autoritäten des Altertums, vor allem Aristoteles und seine Erklärer, liefern also den Stoff für den gewaltigen Kommentar, überall steht Dante auf kirchlichem Standpunkt. Wenn er einmal in kühnem Gedankenfluge das der menschlichen Vernunft angewiesene Gebiet verlassen hat, wie man aus einer Stelle des „Fegefeuers“ (XXXIII, 85 ff.) schließen zu dürfen meint, so sind die Spuren davon verloren gegangen oder von Dante selbst vernichtet worden. Die Abfassung des Kommentars fällt bereits in die Zeit der Verbannung. Historische Andeutungen ermöglichen es, sie mit ziemlicher Sicherheit zwischen 1306 und 1309 zu setzen.

Neben den Liedern auf Beatrice und den allegorischen Dichtungen, welche die Philosophie feiern, zieht in Dantes Liederbuch aber eine kleine Gruppe Kanzonen unsere Aufmerksamkeit besonders auf sich, weil in ihr ein ganz anderer, leidenschaftlich sinnlicher Ton herrscht. Man hat sie die „Steinigen Kanzonen“ (Canzoni pietrose) genannt, weil in allen mit dem Worte pietra (Stein) in bedeutungsvoller Weise gespielt wird. Unter diesem VersteckDamen hat Dante den Gegenstand einer glühenden sinnlichen Liebe verborgen, und vergebens hat man sich abgemüht, den wahren Namen der geliebten Frau herauszubringen, vergebens hat man aber auch versucht, die Lieder allegorisch zu deuten.

Die Geliebte verschmäht Dante, der sich vor seiner Leidenschaft nicht retten kann. Sie achtet seiner wie das Schiff des Meeres, das keine Woge hebt, sie ist die qualvolle und unbarmherzige Feile, die heimlich sein Leben zernagt. Der Tod verzehrt alle seine Sinne mit Amors Zähnen; Amor hat ihn zu Boden geworfen und steht erbarmungslos mit gezücktem Schwerte über ihm. „Warum heult sie nicht nach mir, wie ich nach ihr in dem heißen Schlunde?“ Doch vielleicht kommt auch einmal dieser Augenblick. Mit

mitleidsloser Wollust will er dann Rache nehmen, ihre blonden Zöpfe ergreifen, die jetzt seine Geißel sind, in die Augen schauen, deren Blicke ihm jetzt das Herz entflammen. Die Ausdrucksweise der Gedichte ist kühn, kraß und realistisch, und sie sollte es sein. Das schönste Lied dieser Gruppe, eins der schönsten Lieder, die Dante überhaupt geschrieben hat, ist eine Kanzone, worin er der im Winter erstarrten Natur die Glut in seinem Inneren wirkungsvoll gegenüberstellt. Strophe vier und fünf lauten (nach Kannegießer-Witte):

Entflohen ist die Zeit des grünen Laubes,
Das die Gewalt des Widders uns erzeugte,
Die Welt zu schmücken; tot ist Feld und Hain;
Schon birgt sich jeder Zweig, gewiß des Raubes,
Wenn Pinie, Lorbeer, Tanne sich nicht zeigte
Und andre, die des steten Laubs sich freun.
So rauh und herbe will die Zeit nun sein,
Daß sie die Blümlein tötet auf den Matten,
Die kalten Herbstau nicht zu tragen wissen.
Vom Dorn, der mich zerrissen,
Allein will Amor Freiheit nie verstatten,
Daß ich bestimmt bin, ihn zu tragen immer,
Solang' ich leb', und sollt' ich leben immer.

Dampfende Wasser, deren Adern fließen
Durch Rauch und Qualm, wie sie die Erde nähret
Und aus dem Abgrund sich empor sie bringt,
Verwandeln jenen Weg, den ich zu grüßen
Im Lenze pfleg', in einen Bach, der währet,
Solang' des Winters Angriff uns umringt.
Die Erd' ist fest, als ob sie Schmelz umschlingt,
Das Wasser wandelt tot sich zum Kristalle
Ob jenes Frostes, der's von außen dränget.
Doch mir, vom Krieg bedränget,
Ist's nicht vergönnt, daß je ich heimwärts walle;
Noch auch begehr' ich's; ist schon Marter süß,
Wie muß der Tod sein über alles süß!

Und schön klingt das Gedicht in dem Geleite aus:

Mein Lied, was wird doch dann erst aus mir werden,
Im neuen holden Jahre, wenn die Liebe
Von allen Himmeln auf die Erde träuft,
Wenn jetzt im Frost, gehäuft
In meiner Brust, sonst nirgends ihre Triebe?
Verwandelt bin ich dann zum Bild von Stein,
Wenn jene statt des Herzens ziert ein Stein.

Zwei andere Gedichte der Gruppe sind in der Form sehr gekünstelt; das eine ist eine Sestine, das andere, eine Erfindung Dantes, hat man Doppelsestine genannt. Unter der Künstelei leidet auch die Einfachheit des Ausdrucks und die plastische Klarheit.

Wir haben uns diese Gedichte vor Dantes Verheiratung und einige Jahre nach Beatricens Tode entstanden zu denken, in einer Zeit, wo Dante ein etwas unwürdiges Leben geführt zu haben scheint. Sein Freund Guido Cavalcanti bezeugt dies in einem vorwurfsvollen Sonette, das er an Dante richtet.

Als einen der Hauptkumpane der liederlichen Gesellschaft, in welcher Dante sich bewegte, bezeichnet er selbst Forese Donati, des Corso Bruder, der 1296 starb. Im Fegefeuer, dort, wo die Schlemmer bestraft werden, begegnet er ihm und spricht (Fegef. XXIII, 115—117):

„Rufst du dir ins Gedächtnis,
Wie du mit mir und wie mit dir ich lebte,
So wird dich die Erinn'rung noch beschweren.“ (Witte.)

Und weiter ist ein Denkmal dieser Zeit eine bissige, in manchen Anspielungen heute dunkle Sonettenkorrespondenz zwischen beiden, die entstand, als sie sich entzweit hatten. Dante wirft Forese in derber, plebejischer Ausdrucksweise grobe Vernachlässigung seiner Ehefrau, Schlemmerei, Unzucht und Diebstahl vor. Dieser zeiht ihn hingegen der Unterschlagung bei einem Hospital, weissagt ihm, daß er im Armenhause enden würde, und spottet darüber, daß er aus Furcht eine alte seiner Familie zugefügte Beleidigung immer noch nicht gerächt habe, sondern sich den zum Bruder und Freunde halte, der ihn gehörig prügelt. Diese schamlosen Sonette sind zwar nicht bloß als grobe Scherze aufzufassen, aber sie sind im Zorn geschrieben und gestatten daher doch keine schwerwiegenden Rückschlüsse auf Dantes Charakter.

Im Mittelalter war die Sprache für philosophische Abhandlungen die lateinische. Nur über Liebe konnte man in der Volkssprache reden, ein Standpunkt, den Dante selbst noch in dem „Neuen Leben" vertritt. In seinem „Gastmahl" hat er daher einen ganz bedeutsamen Schritt gethan, indem er für diese Abhandlung das Italienische wählte. Er ist sich dieser gewaltigen Neuerung voll bewußt, denn nicht weniger als neun von den dreizehn Kapiteln des ersten Trattates verwendet er darauf, sie zu verteidigen, und seine Verteidigungsrede klingt in einem begeisterten Lob seiner Muttersprache aus. Sie ist ihm fast so edel wie das Latein, und „zur ewigen Schande und Unterdrückung der schlechten Männer Italiens, welche die Volkssprache anderer empfehlen und die eigene verachten", verfaßt er ein besonderes Kapitel. Diese große Liebe, welche er für seine Muttersprache hegte, veranlaßte ihn, auch noch ein besonderes Werk darüber zu schreiben, das den Titel „Über die Volkssprache" (De vulgari eloquentia) trägt. Lateinisch ist es wohl nur dargestellt, um den Gegnern des Italienischen, von denen er im „Gastmahl" spricht, seine Gedanken in einer Sprache zugänglich zu machen, die sie allein als eines Gelehrten würdig anerkannten. Das Werk war auf wenigstens vier Bücher berechnet, von denen aber nur das erste ganz geschrieben ist, während das zweite mitten in einem Satz des vierzehnten Kapitels abbricht. Wahrscheinlich ist das Vorhandene zwischen 1305 und 1306 verfaßt worden.

Wie das Werk vorliegt, scheint es das Bruchstück einer Lehre von den Formen der italienischen Dichtkunst zu sein; es sollte aber auch noch über die Sprache selbst handeln, wie Dante zu Anfang mitteilt. Die Einleitung gibt eine kurze Geschichte der Sprache. Sie wurde den Menschen allein verliehen, weil sie allein ihrer bedurften. Die Sprache des Elternpaares aller Menschen war hebräisch. Bei der babylonischen Sprachverwirrung teilte sie sich in viele Volkssprachen. Nach Europa kamen drei: die deutsche, die griechische und die romanische. Letztere spaltete sich wieder in drei Zweige: die Sprache des oc (Provenzalisch), des oil (Französisch) und des si (Italienisch). Da sich diese einzelnen Sprachen aber in den verschiedenen Gegenden, öfter selbst noch in den einzelnen Städten immer wieder spalteten, so erfand man eine gemeinschaftliche Sprache, die Grammatica, das Latein, das also nach Dante ein Kunsterzeugnis, jünger als jene Tochtersprachen ist. Dante neigt dazu, vor den beiden anderen romanischen Sprachen, die er erwähnt, dem Italienischen den Vorzug zu geben, wie es auch schon aus dem „Gastmahl" herausklingt. Er unterscheidet sodann vierzehn Hauptdialekte der italienischen Sprache links und rechts vom Apennin, kritisiert sie einzeln, wobei besonders das Römische und Toskanische schlecht wegkommen, und schließt, daß keiner von ihnen die Grundlage der Schriftsprache ist. Die edle Volkssprache findet sich vielmehr überall; sie ist mit keinem Dialekte gleichbedeutend, sondern sie wird von den höfischen Dichtern verwendet, die sich von den Eigentümlichkeiten ihres heimischen Dialektes losreißen. Die Schriftsprache ist ihm also etwas über allen Dialekten Schwebendes, er ahnt nicht den Zusammenhang seiner eignen Dichtersprache mit dem Toskanischen, ihm ist der Unterschied von Dialekt und Sprache, von Sprache und Stil noch nicht klar. Im zweiten Buche unterscheidet er drei Stilarten, deren vornehmste, der tragische Stil, in der Kanzone zu verwenden sei. Die letzten Kapitel verbreiten sich dann über die in der Kanzone zu gebrauchenden Verse, Satzverbindungen und Wörter und beginnen eine nicht zu Ende geführte Auseinandersetzung über ihren metrischen Bau.

Dante hat mit diesem Büchlein die erste wissenschaftliche Schrift über die italienische Sprache geliefert, die uns noch heute wegen der Ausführungen über die Verslehre von der größten Wichtigkeit ist. Sie legt wie seine anderen Werke ein beredtes Zeugnis von seinem ruhelosen Streben, sich auf allen Wissensgebieten zu einer vollen und klaren Erkenntnis durchzuringen, ab. Es darf uns daher nicht wundern, wenn es ihm ganz besonders darauf ankam, auch seine politische Überzeugung, der er schon im „Gastmahl" Ausdruck gegeben hatte, in einem besonderen Werke nachdrücklich zu vertreten. So entstand die Schrift „Über die Monarchie" (De Monarchia). Bei keinem Werke gehen die Ansichten über die Entstehungszeit

mehr auseinander. Diejenigen, welche meinen, daß es einer ganz bestimmten Veranlassung seine Entstehung verdanken müsse, sehen es als 1300—1301 gegen Bonifaz gerichtet oder 1310 zur Unterstützung des Römerzuges Heinrichs VII. geschrieben an. Wahrscheinlich sind aber die im Recht, welche der „Monarchie“ nicht den Charakter einer Gelegenheitsschrift zuerkennen und sie in die letzten Lebensjahre des Dichters setzen.

In drei Büchern behandelt sie in streng wissenschaftlicher, also scholastischer Darstellung drei Fragen: die Notwendigkeit der Universalmonarchie, das Recht des römischen Volkes, ihr Träger zu sein, die unmittelbare Abhängigkeit des Kaiseramtes von Gott. Zweck der Menschen auf Erden ist, ihre Verstandeskraft nach Möglichkeit zu entwickeln und thätig in den Dienst der Menschheit zu stellen. Um ihn zu erfüllen, brauchen sie aber allgemeinen Frieden. Dieser ist nur möglich, wenn einer ihr oberster Lenker ist. Unter ihm wird die vollkommenste Gerechtigkeit herrschen. Sie wird nur von der menschlichen Begierde gehindert. Da der Kaiser aber alles besitzt, so begehrt er nichts und übt daher die reine Gerechtigkeit. Er lenkt die Begierde durch die Vernunft und führt so die Menschen zur wahren Freiheit. Der allgemeine Fürst ist aber nicht als allgemeiner Herrscher über alle Länder zu verstehen, sondern nur als ein oberster Magistrat. Den einzelnen Ländern bleiben ihre verschiedenen monarchischen oder republikanischen Verfassungen gewahrt, die aber von dem Universalmonarchen abhangen. „Denn die Völker, Reiche und Städte haben ihre Eigentümlichkeiten, denen durch verschiedene Gesetze Rechnung getragen werden muß.“ Den allgemeinen Frieden, nicht aber die nationale Einigung seines Vaterlandes erstrebt also Dante wie später Petrarca. Diese Weltmonarchie ist von Gott gewollt und von ihm den Römern übertragen worden. Dafür werden sechs Beweise angeführt, von denen der wichtigste ist, daß Christus selbst ausdrücklich das Recht der Römer durch seine Geburt und seinen Tod unter römischen Kaisern anerkannt habe. Im dritten Buche kommt Dante zum wesentlichsten Teile seiner Abhandlung: die Gewalt des Kaisers ist unabhängig vom Papst. Er bekämpft die einzelnen Schriftbeweise, die für die Abhängigkeit des Kaisertums vom Papsttum sprechen sollen, und zeigt dann, daß weder die Konstantinische Schenkung, an deren Wahrheit er allerdings wie alle seine Zeitgenossen glaubt, noch der Umstand, daß Papst Hadrian Karl den Großen nach Italien gerufen und ihn zum König gekrönt habe, die Ansprüche des Bischofs von Rom stützen können. Kaiser und Papst stehen vielmehr gleichberechtigt nebeneinander. Der Mensch besteht aus einem vergänglichen und einem unvergänglichen Teile. Daher hat er zwei Zwecke zu erfüllen: die Glückseligkeit des zeitlichen Lebens, d. h. die Übung der Tugend, und die Glückseligkeit des ewigen Lebens, die Anschauung Gottes. Zu ersterer gelangt er durch die Vernunft und die Übung der moralischen Tugenden, zu letzterer durch die Offenbarung und die theologischen Tugenden. Einer doppelten Leitung bedarf er somit, der des Papstes, die ihn zum ewigen Heil, und der des Kaisers, die ihn zur irdischen Glückseligkeit führt. Ihn wählt Gott allein; die Kurfürsten sind nichts als die Verkünder der göttlichen Vorsehung. Von einer Unterordnung des römischen Kaisers unter den römischen Papst kann nur insofern die Rede sein, als die irdische Glückseligkeit nur eine Vorstufe zu der überirdischen ist. „Jene Ehrfurcht soll daher der Cäsar dem Petrus erweisen, die der erstgeborne Sohn seinem Vater schuldet, damit er, durch das Licht der väterlichen Gnade erleuchtet, den Erdkreis wirkungsvoller bestrahle, dem er von dem allein vorgesetzt ist, der aller geistigen und weltlichen Dinge Lenker ist.“

All das Wissen, das Dante in diesen einzelnen Werken niedergelegt hat, all die Beobachtungen und Erfahrungen, die er bei seinem unsteten Wanderleben gemacht hat, die politischen Ereignisse seiner Zeit, seine ganze, gewaltige Persönlichkeit, wie sie sich in dem steten Kampfe für seine Überzeugung herausbildete, finden wir vereint in dem größten Werk der italienischen Litteratur, in der „Göttlichen Komödie“, wieder.

3. Die „Göttliche Komödie“.



Inbrünstig flehen in der ersten Kanzone des „Neuen Lebens“, worin Dante die Geliebte preist, die Engel zu Gott, er möge ihnen die Beatrice in den Himmel senden; aber der Herr läßt ihnen die Antwort zu Teil werden:

> „Ihr, meine Teuern, duldet noch im stillen,
> Denn eure Hoffnung bleibt nach meinem Willen
> Dort, wo sie einer fürchtet einzubüßen,
> Der dem verlornen Volk wird offenbaren:
> Ich sah die Hoffnung der verklärten Scharen.“ (Kannegießer-Witte.)

Dies ist die erste Erwähnung der Absicht, das große Gedicht zu schreiben, die sich in Dantes Werken findet. Vergebens haben sich einige Erklärer bemüht, diese Stelle so zu deuten, daß der Hinweis auf die „Göttliche Komödie“ wegfällt. Unzweifelhaft ist ein solcher jedenfalls in der Schlußbemerkung des „Neuen Lebens“ vorhanden, wo Dante nach einem wunderbaren Gesicht den Vorsatz faßt, von Beatrice zu schweigen, bis er würdiger von ihr reden könne. „Und um dahin zu gelangen, studiere ich, so sehr ich kann, wie sie in Wahrheit weiß. So daß ich, wenn es in dessen Gefallen steht, durch den alle Dinge sind, daß mein Leben noch einige Jahre dauere, von ihr zu sagen hoffe, was noch nie von einer gesagt wurde.“ Natürlich wäre es verkehrt, wenn man nun den Schluß zöge, daß Dante bereits 1292 den Plan seines Werkes in allen Einzelheiten klar vor Augen gehabt habe. Nur der erste Keim ist klar angedeutet: ein Gedicht zum Preise der Beatrice. Es bedurfte noch langjähriger Studien, langjähriger Erfahrungen, langjähriger Irrfahrten und innerer Arbeit, kurz eines guten Teiles von Dantes Leben, bis der Entwurf zu der gewaltigen Schöpfung ausreifen konnte, die jetzt vollendet vor uns liegt.

Wir können die einzelnen Entwickelungsstadien des großen Gedichtes nicht verfolgen. Ebensowenig können wir feststellen, wann Dante zur Ausführung seines Planes schritt. Historische Andeutungen geben zwar einige Anhaltspunkte, aber mehr läßt sich mit Sicherheit nicht sagen, als daß die Abfassung ungefähr in den Zeitraum von Heinrichs VII. Tode bis zu des Dichters Hinscheiden fällt. „Hölle“ und „Fegefeuer“ waren bei Dantes Lebzeiten schon ganz oder teilweise bekannt, wie Erwähnungen bei Zeitgenossen beweisen. An dem „Paradiese“ arbeitete der Dichter in Ravenna und pflegte, sobald er eine Anzahl Gesänge fertig hatte, sie an Cangrande della Scala zu senden, dem dieser Teil der „Komödie“ gewidmet ist (vgl. S. 80).

Obenstehende Initiale, links Trajan und die Witwe („Fegefeuer“ X, 73 ff.), rechts Dante, Virgil und die Stolzen, unten den Engel darstellend, der den Eingang zum Fegefeuer bewacht, stammt aus einer Handschrift von [illegible], in der Nationalbibliothek zu Florenz.

Bevor wir weitere Fragen beantworten, die sich an die Dichtung knüpfen, wollen wir uns mit ihrem Inhalte bekannt machen.

In jenes Lebensweges Mitte, d. h., wie eine Ausführung im „Gastmahl“ zeigt, mit fünfunddreißig Jahren, findet Dante sich in einem dunkeln, unheimlichen Walde verirrt. Wie er hineingeraten ist, weiß er nicht; so schlaftrunken war er, als er vom Wege abwich. Am Fuße eines Hügels angelangt, sieht er dessen Gipfel von der Sonne bestrahlt. Dieser Anblick gibt ihm neuen Mut, und nach kurzer Rast beginnt er den Hügel emporzuklimmen. Doch gleich zu Anfang tritt ihm ein behender Pardel mit geflecktem Fell entgegen und bewegt ihn mehrfach zur Umkehr. Die Morgenzeit und der Frühling lassen ihn indessen hoffen, das Tier zu besiegen. Da kommt ihm plötzlich erhobenen Hauptes ein Löwe und gleichzeitig eine gierige, magere Wölfin entgegen. So verliert er die Hoffnung, den Gipfel zu erreichen. Er weicht in den dunkeln Wald zurück:[1]

Und wie der Mann, der gern Reichtümer sammelt,
Wenn eine Zeit kommt, die Verlust ihm bringet,
In seinem Herzen sich betrübt und wehklagt,

So ward mir ob des friedelosen Tieres,
Das, wie es auf mich zukam, ganz allmählich
Mich dahin drängte, wo die Sonne schweiget.

Während er so in die Tiefe zurücksinkt, erscheint ihm ein Wesen, dessen Stimme infolge langen Schweigens zunächst ganz schwach klingt, und er ruft es um Hilfe an. Es ist der Schatten Virgils, der ihm antwortet, daß die Wölfin ihn nicht lebendig vorbei lassen werde. Bis zu ihrem schmerzvollen Tode durch den Windhund, der sie in die Hölle zurückjagen werde, woraus der Urneid sie herauslockte, töte sie alle auf diesem Wege. Erstrebe er Rettung, so müsse er einen anderen Weg einschlagen, der durch Hölle und Fegefeuer führt. Er werde ihn geleiten. Wolle er dann auch noch zu den Seligen emporsteigen, so werde eine würdigere Seele sein Führer sein. Dante bittet Virgil, ihm diesen Weg zu weisen, und die Wanderung beginnt. Da sinkt ihm der Mut. Zweifel steigen in ihm auf, ob er die Wanderung vollenden könne. Als ihm Virgil aber mitteilt, daß er auf Bitten Beatricens ihm zu Hilfe gekommen sei, die ihrerseits von der Mutter Gottes durch Vermittelung der heiligen Lucia von seiner Bedrängnis erfahren habe, schwindet die Verzagtheit, und er folgt seinem Führer, Herrn und Meister auf dem schwierigen und wilden Pfade zur Hölle und in diese hinab.

Die Hölle hat die Gestalt eines gewaltigen Trichters und besteht aus einem Vorhofe und neun Kreisen, die sich nach unten zu immer mehr verengern. In der Spitze des Trichters, die sich im Erdmittelpunkt befindet, steckt Lucifer, „der Kaiser des schmerzvollen Reiches“.

Vor dem offenen Höllenthore angelangt, erblickt Dante darüber eingegraben in dunkler Farbe geschrieben eine unheilverkündende Inschrift:

Der Eingang bin ich zu der Stadt der Schmerzen,
Der Eingang bin ich zu den ew'gen Qualen,
Der Eingang bin ich zum verlor'nen Volke.

Gerechtigkeit bestimmte meinen Schöpfer,
Geschaffen ward ich durch die Allmacht Gottes,
Durch höchste Weisheit und durch erste Liebe.

Vor mir entstand nichts, als was ewig währet,
Und ew'ge Dauer ward auch mir beschieden;
Laßt, die ihr eingeht, alle Hoffnung fahren.

Doch Virgil beruhigt ihn und führt ihn durch das Thor in den Vorhof der Hölle. Seufzen, Weinen und lauter Jammer, Flüche und Zusammenschlagen von Händen klingen in wüstem Durcheinander durch die sternenlose Nacht an sein Ohr. Hier befinden sich die elenden Seelen derer, die ohne Schande und Lob lebten, die Engel, die bei der Empörung Lucifers neutral blieben, und die Menschen mit unstetem Willen. Unentschieden und gleichgültig im Leben, laufen sie ruhelos hinter einer ewig ruhelosen Fahne her, gestochen von Hornissen und Wespen. Dante erkennt eine der Seelen, Cölestin V., der feige die Papstwürde niederlegte, und weiß nun, was für Sünder hier gestraft werden. Er redet nicht weiter von ihnen. Auf Erden haben sie keinen Namen hinterlassen, und namenlos sollen sie bleiben. Aufblickend sieht Dante am Ufer eines großen Stromes, des Acheron, unzählige Seelen, die sich drängen, um von Charon ans jenseitige Ufer geführt zu werden (s. die beigeheftete farbige Tafel „Darstellung zum 3. Gesang der ‚Göttlichen Komödie‘“). Der Höllenfährmann weigert sich, die beiden Wanderer überzusetzen. Sturm und Blitz bricht los. Dante fällt besinnungslos nieder. Als er von gewaltigem Donner erwacht, befindet er sich am jenseitigen Ufer.

[1] [illegible] Citat aus der „Göttlichen Komödie“ sind Wittes Übersetzung entnommen.





Darstellung zum 3. Gesang der „Göttlichen Komödie“.

Darstellung zum dritten Gesang der „Göttlichen Komödie“.

Die Tafel zeigt das Höllenthor, den Vorhof der Hölle und den Acheron mit Charons Barke, im Hintergrund die eigentliche Hölle als Burg. Die Überschrift über dem Höllenthor lautet nach der Witteschen Übersetzung:

„Der Eingang bin ich zu der Stadt der Schmerzen,
Der Eingang bin ich zu den ew'gen Qualen,
Der Eingang bin ich zum verlornen Volke.
Gerechtigkeit bewog den höchsten Schöpfer,
Geschaffen ward ich durch die Allmacht Gottes.“

am Rande eines Abgrundes, in dem unendlicher Jammer ertönt. Virgil selbst erbleicht, von Mitleid übermannt. Die Wanderer betreten den ersten Höllenkreis, den Limbus. Nur Seufzer hört man hier, denn seine Bewohner dulden keine Qual; sie sündigten nicht. Es sind die ungetauften Kinder und tugendhaften Heiden, die nur Schmerz darüber empfinden, ewig vom Anblick Gottes getrennt zu sein. Auch Virgil gehört zu ihnen. Die Erzväter allein sind von Christus aus dem Limbus in das Paradies geführt worden. An einer Stelle des Kreises erblickt Dante einen lichten Punkt. Homer, Horaz, Ovid und Lukan kommen den Dichtern entgegen, begrüßen sie und nehmen Dante in ihren Bund auf. Dann führen sie ihn zu einem Schlosse, von dem das Licht ausstrahlt, das von sieben Mauern umgeben und von einem Fluß umgürtet ist. Durch sieben Thore hineingelangt, erblickt er darin von einem erhöhten Standpunkte aus viele Weisen, Helden und tugendhafte Frauen des Altertums, deren Namen er herzählt, darunter auch Saladin.

Von dem ersten Kreise gelangen Dante und Virgil in den zweiten hinab, mit dem nun die eigentliche Hölle beginnt.

Am Eingang steht Minos, der Höllenrichter. Alle Seelen treten vor ihn hin und bekennen ihre Sünden. Er aber bezeichnet den Kreis, zu dem sie verdammt sein sollen. In diesem Höllenkreise herrscht tiefes Dunkel. Hier werden die Sünder der Fleischeslust von einer gewaltigen Windsbraut umhergetrieben, so wie sie auf Erden die Leidenschaft mit sich fortriß. Zwei Schatten, die zusammen dahingetragen werden, fesseln Dantes Aufmerksamkeit. Er bittet sie, mit ihm zu reden, und sie schweben herbei:

Wie Tauben, die, gerufen vom Verlangen
Zum süßen Nest, mit ausgespannten Schwingen
Die Luft durchschneiden, so sah ich die beiden,
Kraft ihres Willens, durch die schlimme Luft
Sich aus der Schar, wo Dido weilt, uns nahen;
So wirksam war mein anteilvolles Rufen.

Es sind Francesca da Rimini (vgl. S. 79) und Paolo Malatesta, deren tragisches Liebesgeschick der Dichter nun in zartester Weise von Francesca erzählen läßt. Von Rührung übermannt, fällt Dante zu Boden. Im dritten Kreise strömt ewig kalter Regen, Hagel und Schnee herab. In dem stinkenden Schlamme liegen die Schlemmer, vom dreimauligen Cerberus mit seinen Krallen zerfleischt. Sie heulen laut und drehen sich oft um. Der Florentiner Ciacco erkennt Dante und weissagt ihm das zukünftige Schicksal seiner Vaterstadt. Am Eingang zum vierten Höllenkreise will Plutus die Wanderer am Weitergehen hindern, wie schon Minos und Cerberus. Doch Virgil weiß seine Wut mit dem Hinweis darauf, daß ihr Gang Gottes Wille sei, zu beschwichtigen, und sie gelangen in den Kreis der Geizigen und Verschwender. Jede der beiden Scharen bewegt sich durch die eine Hälfte des Kreises, gewaltige Lasten vor sich herwälzend. Wenn sie an den Enden zusammentreffen, brüllen sie sich gegenseitig an, sich ihr Laster vorwerfend: „Warum behältst du?" und „Warum verschwendest du?", und kehren wieder um zu neuem Kampfe; ewig werden sie an den beiden Enden zusammenstoßen.

„Erkennen kannst du nun den kurzen Wahn
Der Güter, die dem Glück sind übergeben,
Und die zu so viel Streit die Welt entflammen.
Denn alles Gold, das jetzt sich unterm Monde
Befindet oder je befand, vermöchte
Nicht eine dieser Seelen zu befried'gen",

spricht Virgil zu Dante und belehrt ihn dann über das Wesen der Fortuna. Auf schrecklichem Wege steigen beide zu dem fünften Kreise hinab, dem stygischen Sumpfe. Auch dieser nimmt zwei Arten Sünder auf. Die Zornigen zerfleischen sich gegenseitig, die Mißmutigen, Grämlichen, die ihren Zorn in sich hineinfressen, ohne ihn zum Ausbruch kommen zu lassen, gurgeln unter dem Wasser die ewige Litanei:

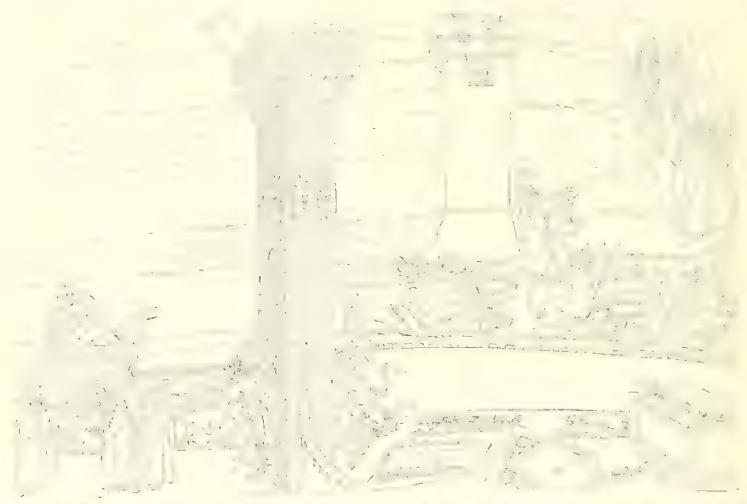
„Wir waren
Unmutig in der süßen lichten Luft,
Weil unser Herz des Trübsinns Qualm benommen;
Jetzt trauern wir mit Recht im schwarzen Moore."

Phlegyas setzt Dante und Virgil über den Sumpf. Unterwegs klammert sich der zornmütige Florentiner Filippo Argenti an die Barke an, um Dante, der ihn stolz abgewiesen hat, in den Sumpf zu ziehen. Virgil stößt ihn aber zurück, und die anderen Zornigen fallen über ihn her. Die Wanderer nähern sich der Stadt des Dis, deren Türme schon feuerrot herüberleuchten. Sie trägt ihren Namen nach Dis, dem Beherrscher der Unterwelt bei den Alten, und bildet den sechsten bis neunten Höllenkreis. Sie ist von tiefen Gräben umzogen, und ihre Mauern scheinen aus Eisen. Phlegyas heißt sie am Thore aussteigen. Über tausend Teufel wehren ihnen aber den Eintritt (s. die Abbildung, S. 92), den Virgil vergebens durch Unterhandlung zu erlangen sucht. Drei Furien erscheinen auf dem Turme und drohen Dante durch den Anblick der Medusa zu versteinern. Da kommt über den Sumpf her Donnergetöse, und beide Ufer zittern. Ein Himmelsbote erscheint:

Wie vor der Giftschlange, ihrer Feindin,
  Die Frösche alle durch die Flut entschlüpfen,
  Bis auf den Boden jeder sich geduckt hat,

So sah ich Tausende verlorner Seelen
  Vor einem fliehen, der den Übergang
  Des Styx bewirkte, nicht die Sohlen netzend.

Er öffnet das Thor mit einem Stabe, bedroht die Teufel und verschwindet wieder. Nunmehr können die beiden Wanderer eintreten. Dem Auge Dantes bietet sich eine weite Ebene mit glühenden Särgen dar, zwischen denen Flammen emporzüngeln. Die Deckel sind gelüftet. Hier, in dem sechsten Kreise, dem ersten der Stadt des Dis, büßen die Ketzer mit ihrem Anhange. Während Dante mit Virgil spricht, erhebt sich aus einem der Särge ein Toskaner, der Dante an der Sprache als Landsmann erkannt hat. Es ist Farinata degli Uberti, der hochherzige Florentiner, der einst Florenz vor der Zerstörung gerettet hat, als die siegenden Ghibellinen es nach der Schlacht bei Montaperti dem Erdboden gleich machen wollten, und



Dantes und Virgils Überfahrt über den Styx. Teufel verbieten ihnen den Eintritt in die Stadt des Dis. Die Särge der Ketzer. Nach der Zeichnung des Sandro Botticelli zum 8. Gesang der „Hölle", in einer Dante-Handschrift (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts) im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Vgl. Text, S. 91.

nun Dante, seinem Parteifeinde, Weissagungen gibt, eine wunderbare Gestalt. Hier liegt auch der Vater Guido Cavalcantis (vgl. S. 66), der Dante fragt, warum sein Sohn nicht bei ihm sei, hier liegen Kaiser Friedrich II., Papst Anastasius II. und alle die „Epikuräer", die nicht an das Fortleben der Seele nach dem Tode glaubten. Am Jüngsten Tage werden die Särge auf ewig geschlossen werden.

Bevor Dante und Virgil in den siebenten Kreis hinabsteigen, machen sie Halt, um sich erst an den furchtbaren Gestank zu gewöhnen, der von unten empordringt. Diese Zeit füllt Virgil damit aus, Dante das Sündensystem der Hölle zu erklären. Die Sünder des zweiten bis fünften Kreises fehlten aus Schwachheit, die des siebenten bis neunten aus Bosheit, die sich entweder als Gewaltthätigkeit oder Betrug äußert und von Stolz und Neid herrührt. Den Übergang von den einen zu den anderen bilden die Ketzer im sechsten Kreise: ihre Sünde ist zwar eine Gewaltthätigkeit gegen Gott und ein Betrug gegen die Menschen, doch sie hat ihren Ursprung in Schwachheit. Die Gewaltthätigen werden im siebenten Kreise bestraft; da aber die Gewaltthätigkeit eine dreifache sein kann, gegen den Nächsten, gegen sich selber und gegen Gott und seinen Ausfluß,





Der Centaur Nessus führt Dante auf seinem Rücken und Virgil an dem Blutstrom entlang zur Furt; Hölle, Gesang XII.

Der Centaur Nessus führt Dante auf seinem Rücken und Virgil an dem Blutstrom entlang zur Furt.

ERa lo loco, oue a ſcender la riua	Der Ort, wo wir zum Niedergang gelangten,
venimmo, alpeſtro, *et* per quel che u'era ancho,	War, steinig und so graus ob seines Inhalts,
tal, ch'ogni uiſta ne ſarebbe ſchiua.	Daß jeder Blick zurückgeschaudert hätte.
Qual è quella ruina, che nel fiancho [. . .]	Wie jener Bergfall ist, der eine Seite [. . .]
	(Philalethes.)

die Natur, so ist dieser Kreis in drei Unterkreise geteilt. Im ersten sind die Mörder, Tyrannen, Räuber ꝛc., im zweiten die Selbstmörder und die Verprasser ihrer Habe, im dritten die Gotteslästerer, Sodomiten und Wucherer. Im achten und neunten Kreise befinden sich die Betrüger. Ihre Sünde ist noch größer als die der Gewaltthätigen, weil sie die edelste Gabe des Menschen, die Intelligenz, mißbraucht haben. Im achten werden die bestraft, welche Leute betrügen, die ihnen nicht trauen. Sie zerfallen in zehn Arten, die jede in einer „Tasche“ büßen: Kuppler und Verführer, Schmeichler, Simonisten, Wahrsager, bestechliche Beamte, Heuchler, Diebe, böse Ratgeber, Zwietrachtstifter, Fälscher. Ihre Sünde verstößt gegen die Nächstenliebe im allgemeinen. Im neunten Kreise wird der Betrug gegen die, welche trauen, bestraft, der Verrat. Vierfacher Art kann er sein, und somit zerfällt der neunte Kreis in vier Abteilungen, die „Caina“ mit den Verrätern an Verwandten, die „Antenora“ mit den Vaterlandsverrätern, die „Tolomea“ mit den Verrätern an Freunden und die „Giudecca“ mit den Verrätern an Wohlthätern.

Nachdem Virgil dies alles erklärt hat, machen sich die Wanderer wieder auf. Oben auf der Höhe eines Abhanges, der mit gewaltigen Felstrümmern besät ist, liegt der Minotaur. An ihm vorbei geht es über Geröll hinab in den siebenten Kreis. Die Seelen der Tyrannen, Mörder und Räuber befinden sich mehr oder minder tief, je nach dem Maße ihrer Schuld, in einem siedenden Blutstrome, an dessen Ufern sich mit Pfeil und Bogen bewaffnete Centauren tummeln, um nach den Sündern zu schießen, die weiter herauskommen, als sie dürfen. Nachdem Virgil dem Chiron den Zweck ihres Kommens erklärt hat, befiehlt dieser Nessus, die Dichter zu begleiten und auf den Rücken zu nehmen (s. die beigeheftete farbige Tafel „Der Centaur Nessus führt Dante auf seinem Rücken und Virgil an dem Blutstrom entlang zur Furt“). Es geht an dem Blutstrom entlang, worin Dante manche Seelen erkennt, unter anderen Ezzelin, und, an einer Stelle allein bis zum Halse eingetaucht, Guido von Montfort, der 1271 Heinrich, den Sohn Richards von Cornwales, während der Messe in einer Kirche Viterbos ermordete, um seinen von König Eduard I. hingerichteten Vater zu rächen. An einer flachen Stelle setzt Nessus die Dichter über, die nun in den zweiten Ring des siebenten Kreises gelangen, den der Selbstmörder. Es zeigt sich ihnen ein pfadloser Wald. Die Blätter der Bäume sind von düsterer Farbe, ihre Äste sind krumm und knorrig; sie tragen keine Früchte, sondern unzählige giftige Dornen. Harpyien bauen darin ihre Nester. Dante hört von allen Seiten Klagelaute, sieht aber niemand. Virgil sagt ihm, er solle von einem Stamme einen Zweig abbrechen, und das Rätsel würde ihm gelöst werden. Als Dante es thut, klagt der Baum:

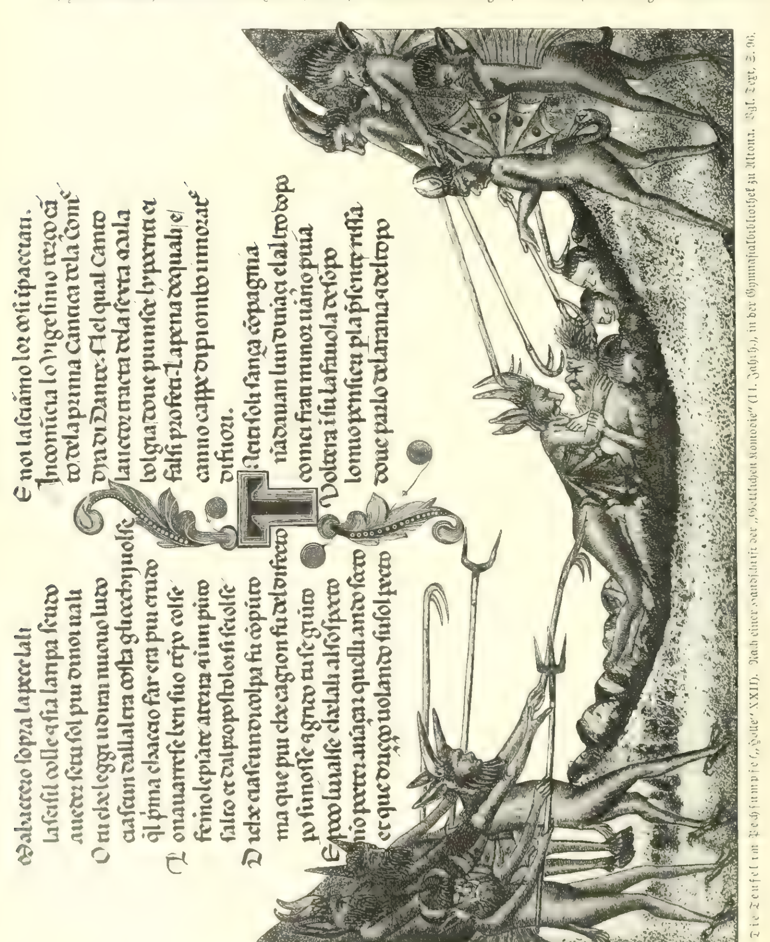
„Wer heißt dir, mich verletzen?“
Und als der Bruch von Blut sich dunkel färbte,
Rief er aufs neu': „Warum zerpflückst du mich?
Ist deine Brust so völlig mitleidsleer?
Jetzt sind wir Stämme; doch wir waren Menschen.
Und wären wir von Schlangen nur die Seelen,
So sollte deine Hand mitleid'ger sein.“

Es ist die Seele des Pier delle Vigne, der Dante seine Unschuld beteuert (vgl. S. 16) und ihm das Schicksal der Selbstmörder folgendermaßen schildert:

„Sobald geschieden ist vom Leib die Seele,
Von dem sie selber sich verzweifelnd losriß,
Schickt sie zum siebenten der Schlünde Minos.
Kein fester Punkt im Wald ist ihr beschieden;
Nein, wo das Ungefähr sie hingeschleudert,
Da keimt und sproßt sie wie ein Samenkorn,
Sie wächst zum Schößling und zum Waldesbaume.
Es schaffen die Harpy'n, von ihrem Laube
Sich nährend, Schmerz ihr und dem Schmerz ein Thor.
Auch wir erhalten einst die Erdenhülle
Zurück; doch nicht, sie wieder anzuziehn,
Denn niemandem gebührt, was er sich selbst nahm.
Wir schleppen sie hierher, und allerwärts
Im dunklen Wald wird eines jeden Körper
An seines läst'gen Schattens Baum gehenket.“

Die Verprasser ihrer Habe werden von schwarzen Hündinnen durch den Wald gehetzt und von ihnen zerrissen, während sie selbst die Zweige der Bäume zerbrechen, hinter ihnen Schutz suchend. Den dritten Ring des siebenten Kreises bildet eine öde Sandwüste, auf die langsam große Feuerflocken herabfallen. Die Sünder liegen teils auf dem Rücken, teils sitzen sie, teils kreisen sie ruhelos. Da liegt Kapaneus, der Gotteslästerer, einer der Sieben von Theben, das Angesicht nach oben gewendet und ungebeugt. Trotzig ruft er Dante zu: „Der ich im Leben war, bleib' ich im Tode!“ Am Phlegethon entlang geht es weiter,

und sie begegnen einer Schar Sodomiten, unter ihnen Brunetto Latino, Dantes väterlichem Freunde, den er hoch verehrt, aber doch in diesen Höllenkreis versetzen muß. Am äußersten Rand des dritten Ringes sitzen die Wucherer. Um den Hals haben sie einen Beutel hängen, an dem sie die Augen weiden, und



Die Teufel im Pechsumpfe („Hölle" XXII). Nach einer Handschrift der „Göttlichen Komödie" (14. Jahrh.), in der Gymnasialbibliothek zu Altona. Vgl. Text, S. 96.

worauf ihr Familienwappen angebracht ist. Mit gewaltigem Brausen stürzt sich der Phlegethon aus dem siebenten in den achten Höllenkreis hinab. Geryon, der Wächter des achten Kreises, das Sinnbild des Betruges, trägt auf seinem Rücken Virgil und Dante in die Tiefe hinab. Endlich setzt er sie am Fuß der senkrechten Felsenmauer ab.

Die Wanderer befinden sich nun im achten Kreise, „Malebolge" (schlimme Taschen) genannt, der in zehn konzentrische, in Stein gesprengte Abteilungen zerfällt, die sich kreisrund um den Abhang, von dem der Phlegethon hinabstürzt, und einen tiefen Schlund in der Mitte herumziehen. Sie sind untereinander durch Felsbrücken verbunden, und in ihnen stecken die Betrüger, in je tieferer Tasche, je tiefer und heimlicher ihr Betrug war. Die Wanderer wenden sich nach links, so daß die Sünder zu ihrer Rechten sind.

In der ersten Tasche bewegen sich zwei Kreise von Sündern, die einen den Dichtern entgegenkommend, die anderen in der von ihnen eingeschlagenen Richtung, aber schneller. Gehörnte Teufel peitschen ihren Rücken mit gewaltigen Geißeln. Es sind die Kuppler und Verführer. Über eine der Felsbrücken gelangen Dante und Virgil an die zweite Tasche, worin die Schmeichler und Buhlerinnen bis an den Mund in entsetzlich stinkendem Kote stecken. Von der höchsten Spitze des die Tasche überwölbenden Felsbogens kann der Dichter kaum etwas unterscheiden, so dunkel ist es unten; doch erkennt er einige Sünder, und Virgil zeigt ihm die Buhlerin Thais. Auf der Höhe der dritten Brücke angelangt, schaut man in die Kluft der Simonisten, der Käufer und Verkäufer geistlicher Ämter, hinab:

Wie groß ist deine Kunst, o höchste Weisheit,
Die Himmel, Erd' und Hölle offenbaren,
Und wie gerecht teilt deine Allmacht aus!
Ich sah des bräunlichen Gesteines Boden
Und beiderseit'gen Abhang voll von Löchern,
Die sämtlich rund und gleich an Weite waren.

Aus jedes dieser Löcher Mündung ragten
Die Füße eines Sünders bis zur Wade
Hervor, doch alles andre steckte drinnen;
In Flammen loderten die Sohlen aller,
Weshalb die Knöchel so gewaltsam zuckten,
Daß Strick' und Bande sie zerrissen hätten.

Und wie beim Brennen fettbestrichner Dinge
Die Flammen an der Oberfläche spielen,
So thaten hier sie von den Zeh'n zum Hacken.

Einer, der besonders heftig „mit den Füßen" klagt, zieht Dantes Aufmerksamkeit auf sich. Nachdem Dante von Virgil hinabgetragen worden ist, fragt er den Sünder, wer er sei, wobei er sich zu dem Loche hinabbückt. Dies drückt er durch einen wundervollen Vergleich aus:

Übertragung der Handschrift auf S. 94.

115 Mi bactero ſopra la pece l'ali:
laſciſi 'l colle, et ſia la ripa ſcudo
a ueder ſe tu ſol più di noi uali."
O tu che leggi, udirai nuouo ludo!
ciaſcun dall' altra coſta gli occhij uolſe:
quel prima, ch'a ciò far era più crudo.
Lo nauarreſe ben ſuo tempo colſe,
fermò le piante a terra, et in un punto
ſalto et dal propoſto lor ſi ſciolſe.
Di che ciaſcun di colpa fu compunto,
ma que' più, che cagion fu del difecto:
però ſi moſſe, et gridò: „tu ſe' giunto!"
Ma poco li ualſe, che l'ali al ſoſpecto
non pocter auançar: quelli andò ſocto
129 et que' driççò, uolando ſuſo, 'l pecto:
. . . .
151 E noi laſciamo lor coſì impacciati.

Incominçia lo uigeſimo terço canto dela prima Cantica dela Comedya di Dante, Nel qual Canto l' auctor tracta dela ſexta Malabolgia, doue puniſce l' ypocriti et falſi profeti, La pena de' quali è c'anno cappe di piombo innorate di fuori.

1 TAciti, ſoli ſança compagnia,
n'andauan l' un dinançi e l'altro dopo,
come i frati minor uanno per uia.
Volt 'era in ſula fauola d' eſopo
5 lo mio penſieri per la preſente riſſa,
doue parlò dela rana et del topo;

115 Nein, überm Pech hin schlag' ich meine Flügel.
Verlassen wir den Damm, das Ufer berg' uns.
Ob mehr du kannst als wir, wird dann sich zeigen.
Ein neues Spiel wirst, Leser, du nun hören:
Nach jenseits wandten alle das Gesicht,
Und der zuerst, der lautest widersprochen.
Der Navarrese paßte wohl die Zeit ab,
Schloß rasch die Beine, und mit einem Sprunge
Entging er allem, was im Sinn sie hatten.
Da warf sich jeder das Gescheh'ne vor,
Und der am meisten, der den Fehl verschuldet.
Schnell flog er auf und schrie: „Da halt' ich dich!"
Doch wenig fruchtet's ihm, denn nicht vermochten
Des andern Furcht die Flügel einzuholen;
129 Als jener tauchte, flog er wieder aufwärts,
. . . .
151 So waren sie verstrickt, als wir sie ließen.

Es beginnt der dreiundzwanzigste Gesang der ersten Cantica der Komödie Dantes, in welchem Gesange der Verfasser handelt von der sechsten Schlimmetasche, wo er die Heuchler bestraft und die falschen Propheten, deren Strafe ist, daß sie auswendig vergoldete Bleimäntel haben.

1 Schweigsam, allein und des Geleites ledig,
Der eine nach dem andren, gingen wir,
Wie Minoriten auf dem Wege gehn.
Es wandt' ob dieses Streites mein Gedanke
5 Sich zu Äsopens Fabel, wo vom Frosche,
Vom Geier er und von der Maus berichtet.

Ich stand gebückt, so wie der Mönch, der Beichte
Dem Meuchler hört, wenn der, schon in der Grube,
Den Tod noch zu verschieben, ihn zurückruft.

Es ist Papst Nikolaus III., und der Dichter nimmt hier Gelegenheit, seinen Zorn über die Päpste auszulassen. Von der vierten Brücke aus bietet sich Dante ein entsetzlicher Anblick:

Und in dem runden Thal sah ich Gestalten
[illegible] Schrittes stumm und weinend kommen,
Wie in der Welt bei Litaneien gebräuchlich.
Als tiefer sich mein Blick zu ihnen senkte,
Sah ich, wie wunderbar vom Kinn ein jeder
Bis zu des Rumpfes Anfang war verrenket;
Denn zugewandt dem Rücken war ihr Antlitz
Und rückwärts schreitend mußten sie einhergehn,
Weil vorwärts sie zu blicken nicht vermochten.

Er kann sich der Thränen nicht erwehren, als er das menschliche Bild so entstellt sieht. Virgil tadelt ihn darob. Die Wahrsager, Zauberer und Astrologen werden so bestraft, weil sie in die Zukunft schauen wollten. Die nächste Kluft, in die Dante von dem fünften Bogen hinabblickt, ist wunderbar dunkel:

So wie im Arsenal der Venezianer
Im Winter zähes Pech zu sieden pflegt,
Um schlecht gewordne Schiffe zu kalfatern,
Die nicht mehr fahren können, und der eine
Ein neues Fahrzeug baut, indes der andre
Des vielgereisten lecke Planken ausstopft,
(Der pocht am Schnabel, jener nächst dem Steuer,
Der schneidet Ruder, jener windet Taue,
Der flickt am Besan, der am Hauptmastsegel):
So kochte dort, doch, statt durch Feuersgluten,
Durch Gottes Wunderkräfte, dickes Pech,
Das beide Ufer klebrig überzog.

In diesem Pechsumpfe stecken die bestechlichen Beamten. Teufel mit gewaltigen Haken, die „Malebranche" („Schlimmekrallen"), halten daran Wache und fangen und quälen die Seelen, die sich hinausgewagt haben, um einmal zu verschnaufen. Die Dichter sind Zeugen, wie sich ein Sünder ihnen mit List entzieht und zwei der Teufel, die sich deswegen entzweien, beim Raufen in den Pechsumpf fallen (s. die Abbildung, S. 94). Während ihre Genossen sich bemühen, sie wieder herauszufischen, wandern Dante und Virgil weiter und müssen, von den Teufeln verfolgt, in die sechste Tasche hinabflüchten. Eine so derbe, wahre, erschütternde, echt höllische Komik wie in den beiden Gesängen, welche diese Erzählung füllt (XXI und XXII), gibt es in dem Gedichte nicht wieder. Die Wanderer befinden sich nun in der Tasche der Heuchler, die ganz langsam einherschreiten, fast zu Boden gedrückt von schweren, vergoldeten Bleiplatten, die ihnen Schmerzenslaute abpressen, wie zu schweres Gewicht die Wage knarren macht. Der Weg führt über Kaiphas und die übrigen Mitglieder des Hohen Rates, die mit drei spitzen Pfählen am Boden gekreuzigt daliegen. Des Dichters Kräfte drohen zu ermatten, als er mit Mühe den inneren Abhang der Tasche emporgeklommen ist. Doch Virgil ermahnt ihn:

„Der Lässigkeit mußt du dich nun erwehren",
Begann mein Meister, „denn auf Lotterbetten
Gelangt zum Ruhm man nicht, noch unter Daunen.
Wer aber ohne den sein Leben hinbringt,
Läßt keine andre Spur zurück auf Erden
Als in der Luft der Rauch, der Schaum im Wasser.
So steh denn auf, bezwinge die Erschöpfung
Mit jenem Willen, der den Kampf zum Sieg führt,
Beugt er sich nur nicht vor des Körpers Schwere."

Wieder geht es vorwärts, und die Wanderer langen auf der Brücke über der siebenten Tasche an. Sie starren entsetzt hinunter:

Da drinnen kroch und wimmelt' es von Schlangen,
So grausenvoll und so verschiedner Arten,
Daß mir das Blut gerinnt, denk' ich daran.
Und zwischen all dem greulichen Getiere
Sah hin und her ich Nackte laufen, welche
Umsonst nach Heliotrop und Schlupfloch suchten.
Rücklings gebunden waren ihre Hände
Von Schlangen, die mit Kopf und Schwanz ihr Kreuz
Durchbohrt, um beide vorne zu verknoten.

Es sind die Diebe, die von den Schlangen verfolgt und gepeinigt werden:

Da schnellt' auf einen, der uns nahe stand,
Sich eine Schlange los, und sie durchstach ihn,
Dort wo den Hals der Nacken sich verbindet.
Kein O ward je so schnell, kein I geschrieben,
Als er in Flammen aufging und verbrannte
Und dann zu Boden fiel, ein Häuflein Asche.
Kaum aber lag er so zerstört danieder,
Als sich der Staub aufs neu' zusammenfand
Und wieder ward, was er zuvor gewesen.

Gegenseitig nehmen sie sich ihre Gestalt; der in eine Schlange Verwandelte sticht den in Menschengestalt, der nunmehr zur Schlange wird, während ersterer seine Menschengestalt wieder annimmt. Eine schauerliche, wunderbar beschriebene Metamorphose! Dante trifft hier den pistojesischen Kirchenräuber Vanni Fucci, der ihm die Zukunft weissagt, und mehrere Florentiner. Herbe Ironie gibt ihm die Worte ein:

Erfreue dich, o Florenz, deiner Größe,
Denn über Land und Meer schlagst du die Flügel,
Und in der ganzen Höll' erklingt dein Name.

Fünf deiner Bürger fand ich bei den schlimmsten
Spitzbuben, dessen ich mich höchlich schäme,
Und große Ehre drob dir nicht erwächst.

In der nächsten Tasche sieht er lauter Feuerflammen. Die bösen Ratgeber sind darin verborgen. Odysseus, der mit Diomedes von einer Flamme umschlossen wird, berichtet von seiner letzten Fahrt, die ihm den Untergang brachte. Dante folgt hier der Sage, daß Odysseus eine weite Reise unternahm, auf welcher er die Stadt Lissabon (Olissipo) gründete, dann aber in den Ozean hineinfuhr und umkam. Guido von Montefeltro (s. die Abbildung, S. 99) bittet Dante um Auskunft über die Romagna und erzählt ihm dann, wie er, bereits in den Franziskanerorden getreten, von Bonifaz VIII., der ihm dafür im voraus Sündenerlaß versprach, dazu verleitet wurde, ihm einen schlechten Rat zu geben.

‚Als ich dann tot war, kam um meinetwillen
Der heil'ge Franz; jedoch ein schwarzer Cherub
Rief aus: ‚Laß ab von ihm, thu mir kein Unrecht!
Herab zu meinen Knechten muß er kommen,
Weil den betrügerischen Rat er gab,
Seit welchem meine Hand am Schopf ihn festhielt.
Lossprechen kann man den nur, der bereut,
Und Sünd'gen und Bereu'n geht nicht zusammen,
Des Widerspruches wegen, der's nicht zuläßt.‘

O weh mir Armen, wie entsetzt' ich mich,
Als er mich packt' und dabei rief: ‚Du dachtest
Wohl nicht, daß ich auf Logik mich verstünde?‘
Zu Minos bracht' er mich, und der umwandte
Den harten Rücken achtmal mit dem Schweife
Und biß vor großer Wut dann noch hinein.
‚Der‘, sagt' er, ‚kommt zum räuberischen Feuer!‘
Drum bin ich da, wo du mich siehst verloren,
Und wandle jammervoll in solchem Kleide.“

Entsetzlich ist wieder der Anblick der neunten Tasche. In den gräßlichsten Verstümmelungen sieht man hier die Zwietrachtstifter und Sektenbilder kreisen. Ein Teufel, bei dem sie vorbeiziehen müssen, richtet sie jedesmal, wenn sie bei ihm vorüberkommen, aufs neue so zu; denn auf dem Wege schließen sich allmählich die Wunden wieder. Je nach der Verschiedenheit der Verbrechen sind auch die Wunden verschieden. Mohammed ist der Leib bis zum Nabel gespalten, daß man die sämtlichen Eingeweide sieht. Bertran de Born, der den „jungen König“ (Prinz Heinrich) gegen seinen Vater Heinrich II. aufhetzte, trägt den Kopf in der Hand, weil er Haupt und Glieder der Familie entzweite. In der zehnten Tasche liegen die Fälscher, Falschmünzer, Lügner und Verleumder, von Aussatz, Wassersucht und Fieber gepeinigt. Als Dante dem gemeinen Gezänk der Sünder zuhört, wirft ihm Virgil dies vor, „denn niedren Sinn zeigt, wer auf solches lauschet“, und mahnt zur Eile. Sie schreiten fürbaß und hören ein Horn erklingen, lauter als das Rolands bei Roncevál. Dante blickt nach der Richtung, aus welcher der Ton herkommt, und erkennt in der Ferne gewaltige Türme. Doch in Wirklichkeit sind es Giganten, „die von dem Nabel abwärts gleicherweise rings in dem Brunnen um das Ufer stehn“. Ihre gewaltige Größe versinnbildlicht die ganze Größe des Verbrechens des untersten Kreises, der Verräter. Der Riese Antäus setzt die Dichter auf den Grund des tiefen Brunnens hinab.

Hier ist alles vereist. Der Cocytus bildet eine unermeßliche, spiegelglatte gefrorene Fläche. In seinen vier Abteilungen stecken die Verbrecher um so tiefer im Eise, je schwerer ihr Verrat ist. Ihre Thränen erstarren zu Eis und schließen ihnen die Augen; fest sind sie aneinander gefroren. Noch hier verraten sie sich in glühendem Hasse gegenseitig, obgleich sie nicht wünschen, daß auf der Welt von ihnen ferner die Rede sei. Die Caina ist nach Kain, die Antenora nach dem Trojaner Antenor, der seine Vaterstadt den Griechen verriet, die Ptolemäa nach Ptolemaus, der Judas Maccabäus samt seinem Sohne bei einem Mahl ermordete, die Giudecca endlich nach Judas Ischariot benannt.

Dante macht eine Menge Männer aus der Zeitgeschichte namhaft, die hier hausen, darunter vor allen den Grafen Ugolino della Gherardesca, der mit Ruggieri von Pisa in ein Loch eingefroren ist, „so daß des einen Haupt des andern Hut war. Und wie ins Brot der Hungrige hineinbeißt, so packt der Obre jenen mit den Zähnen, wo das Gehirn dem Nacken sich verbindet.“ Von Dante befragt, weshalb er

noch in der Hölle so grausame Rache übe, erzählt er seinen sowie seiner Söhne und Neffen Tod in dem Hungerturm, veranlaßt durch den Erzbischof Ruggieri von Pisa. Diese Darstellung gehört zu dem Erhabensten, was die Dichtkunst je geschaffen hat. Durch die Ptolemäa, wo Dante die Seelen von Verrätern an Freunden trifft, die anscheinend auf der Welt noch leben (ein Teufel aber wohnt seit dem Verrate in ihrem Leibe), geht es zur Giudecca. Die Verräter an ihren Wohlthätern stecken ganz im Eise und scheinen hindurch „wie ein Halm im Glase“. Sie liegen bald eben, bald senkrecht mit Kopf oder Füßen nach oben, bald gekrümmt, das Gesicht den Füßen zugewendet. Hier ragt Lucifer, „der Kaiser des schmerzenvollen Reiches“, von der Mitte des Leibes an aus dem Eismeer hervor. Drei Gesichter hat er, ein rotes, ein weißes und ein gelbes, und drei Paar gewaltige Flügel wie die einer Fledermaus. Er bewegt sie beständig, und durch den erzeugten eisigen Hauch gefriert der Cocytus. Aus sechs Augen weint er, und über drei Kinne tropfen Thränen und Geifer herab. Mit jedem Maul zermalmt er einen Sünder, Judas, Brutus

Übertragung der auf S. 99 stehenden Handschrift:

C. XXVII.

Gia era dritta. in questo capitolo tocha l' autor d' alcune segnorie, che al so tempo regeano le citá de romagna. po' introduxe a parlare cum lui lo conte guido da montefeltro. e recitali de soa uitta al mundo poi tocha alcuna cosa della despositione che conuene auere l'omo in receuer lo sacramento della penetentia. cioe la qual cosa si e da sauere, chel se ne offende a dio, **principalmente in tri** modi lo liberamo, con confitendo, contristandossi e per opera satisfacendo. confitendo de neccessitade conuene essere, impero che a perfiecere lo sagramento della penetentia si si lli conuiene assignare e materia e forma. materia si e 'l peccado, forma si e la absolutione del prete. e perço, se mai non se confessasse alcuno, quella [. . .]

[. . .] preccm et cetera, si che quella offesa, ch'a receuuda **la iustisia, si a per la penetentia redutta in atto** satisfattiua. or uegnudo superstitialmente, in che consiste 'l sacramento della penetentia, uole l' au**tor probare** che non se **possa perdonare nè asol**uere un de quel peccato, che non è an**chore comesso per lui. et in**troduxe a dar tale sententia lo demunio, re**getandola come apar** nel testo lo conte predeto **mostrado** e detoulla, **che fa beso**gno la materia essere desposta a [. . .]

XXVII capitulo.

1 **GGia era in su la fiamma dritta e queta**
Per non dir più, e gia da noi sen gia
Con la licenza dil dolce poeta,
Quando un'altra, che dietro a lei uenia,
Ne fece uolger gl'ochi ala sua cima
Per un confuso son che fuor n'uscia.
Chome 'l bue cicilian, che muglo prima
Col pianto di colui (e cio fo dritto)
Che l'auea temperato con sua lima,
Muglaua con la uoce del' aflicto,
Si che, con tutto ch'el fosse di rame,
Pur el parea dal dolor trafitto,
Cosi per non auer uia ne forame
14 Dal principio del fuocho, in suo linguazio [. . .]

Schon war aufrecht. In diesem Kapitel handelt der Verfasser von einigen Herrschaften, die zu seiner Zeit die Städte der Romagna regierten. Dann führt er den Grafen Guido von Montefeltro ein, mit ihm zu reden. Und er erzählt ihm von seinem Leben auf der Welt. Dann handelt er etwas von der Stimme auf die der Mensch achten muß, wenn er das Sakrament der Buße empfängt. Betreffs dessen [illegible] muß man wissen, [illegible] von Gott verzeiht [illegible] auf drei [illegible] d. h. durch [illegible] [illegible] atmacht [illegible] [. . .]

[. . .] das Gebet u. s. w., so daß **er die Verletzung, welche die** Gerechtigkeit erhalten hat, durch die Buße thatsächlich gut gemacht hat. Nachdem nun oberflächlich gesehen ist, worin das Sakrament der Buße besteht, will der Verfasser beweisen, **daß man** nicht kann verzeihen noch absolvieren jemand von der Sünde, die noch nicht **begangen ist** von ihm. Und er führt, um diesen Spruch zu fällen, den Teufel ein, während er ihn verwirft, wie sich zeigt **im Text, der** genannte Graf Guido ist oben, daß es nötig ist, daß der Stoff geneigt sei zu [. .]

Kapitel XXVII.

1 Schon wieder aufrecht stand die Flamm' und, weil sie
Nicht weiter sprach, nun ruhig, und entlassen
Vom süßen Dichter, eilte sie von hinnen,
Als eine zweite, hinter jener folgend,
Durch einen wirren Ton, der von ihr ausging,
Auf ihren Gipfel unsre Blicke lenkte.
So wie Siziliens Stier der, wohlverdient,
Zum erstenmal von dessen Wehruf brüllte,
Der ihn gestaltete durch seine Feile,
Wie dieser Stier in des Gequälten Stimme,
Obwohl von Kupfer, doch nicht anders brüllte,
Als ob von Schmerzen er gemartert würde,
So wandelten sich die betrübten Worte,
14 Die aus dem Ursprung tief im Feuer Ausgang [. . .]

·C·XXVII·

Ja era dritta in q̄sto ca p̄lo della lautor dalcuno segnore che al so tempo regge ano le cita de romagna. po in troduce i a parlare cum lui. lo cōnte guido dimō

preme dé. si che quella ofesa cha recevuda i la iustisia. sia p la p̄nia recoucta matto i satisfatoria. oi uegnendo sup fitialmēte i che consiste el sagramento della p̄nia. uole lau

xxvij. capitulo. xx.

Gia era in su la fiāma dritta e q̄ta
p nō dir piu e gia da noi sen gia
Con la licencia dil dolce poeta
Quando unaltra che dietro alei uenia
Ne fece uolger glocchi ala sua cima
p un confuso son che fuor n uscia
Come el bue cicilian che muglo prima
Col pianto di colui e cio fo dritto
Che lauea tem prato con sua lima
Muglaua con la uoce delaflicto
Si che con tutto chel fosse di rame
pur el parea dal dolor trafitto
Cosi p nō auer uia ne forame
Dal principio del fuocho i suo lenguagio

Ein Stück aus einer Dante-Handschrift des 14. Jahrhunderts. [illegible] dem Original, in der [illegible] zu [illegible]. Die auf den beiden Bildern dargestellten Personen sind: Teufel, Seele des Guido da Montefeltro, San Francesco, Bonifaz VIII. und Guido da Montefeltro (s. Dante, „Göttliche Komödie“, „Hölle“ XXVII, 67 ff.). Vgl. Text, S. 97.

und Cassius. Dem Judas, dessen Kopf sich im Maul befindet, während der Kopf der beiden anderen heraushängt, zerfleischt er außerdem den Rücken mit seinen Krallen. Diese drei Sünder sind die größten Verräter, weil sie sich an den Stiftern der christlichen Kirche und der Universalmonarchie vergriffen haben, die zugleich ihre Wohlthäter waren. Der, welcher den Verrat in die Welt brachte, ist das geeignete Werkzeug zu ihrer Bestrafung.

Vom Mittelpunkte der Erde aus steigen Virgil und Dante zunächst an den zottigen Beinen Lucifers empor und gelangen dann durch einen engen Gang, der durch des Teufels Fall vom Himmel bis zum Mittelpunkte der Erde entstanden ist, an die Oberfläche der anderen Halbkugel und sehen die Sterne wieder. Wir sind am Fuße des Fegefeuerberges angelangt. Dieser ist aus dem Erdreich gebildet, das hinter Lucifer emporspritzte, als er zum Mittelpunkt der Erde hinabstürzte. Dort, in der äußersten Gottferne, blieb er stecken: mit dem Kopfe ragt er in die diesseitige Hemisphäre; das Land auf der jenseitigen Hemisphäre, erschrocken, versank unter dem Wasser und tauchte in unserer Hemisphäre empor. Dante ist überwältigt von dem Schauspiel der Natur, das sich ihm nach dem Grausen der Hölle bietet.

Des indischen Saphires schöne Farbe,
Die sich im Anblick dieser, bis zum ersten
Der Kreise lautren, Luft gesammelt bot,
Gewährte meinen Blicken neue Wonne
Sobald ich aus der toten Luft hervortrat,
Die mir betrübt so Brust als Augen hatte.

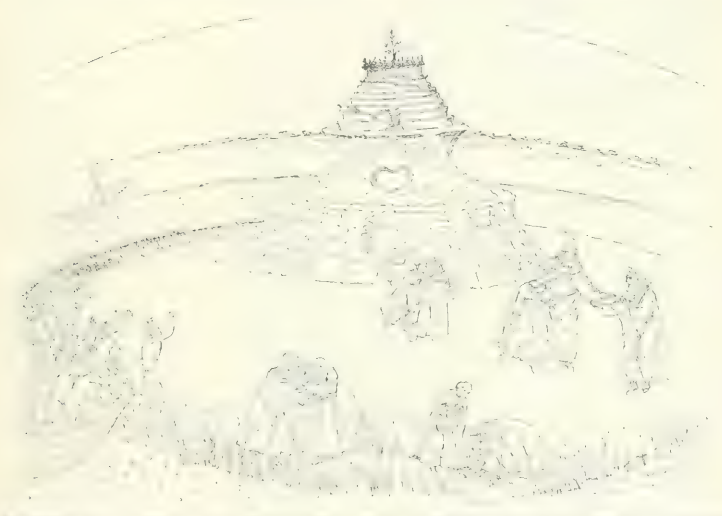
Ein ehrfurchtgebietender Greis erscheint ihnen und fragt erstaunt nach ihrem Begehr. Es ist Cato von Utika, der Hüter des Zuganges zum Fegefeuer. Von Virgil aufgeklärt, gibt er den Eintritt frei. Bevor aber der Aufstieg beginnt, wäscht Virgil auf Catos Befehl Dante das thränenbefeuchtete und die Spuren der Höllenwanderung tragende Antlitz mit Tau und gürtet ihm die Lenden mit Binsen, die am Ufer wachsen, dem Sinnbilde demütiger Zerknirschung. Die Dunkelheit weicht, und die ersten Strahlen der Sonne zittern auf dem sich leise kräuselnden Meere. Da erscheint im Westen ein glänzender Punkt, der sich schnell nähert. Es ist ein Schiff, geführt von einem Engel, der es mit seinen Schwingen treibt. Darin sitzen über hundert Seelen, die einen Psalm singen. Angelangt, stürmen sie ans Land, und der Engel entfernt sich so schnell, wie er gekommen ist, um von der Tibermündung andere Seelen zu holen (s. die Abb., S. 101). Unter den Angekommenen erkennt Dante einen Freund, den Sänger Casella, der auf seinen Wunsch die Kanzone „Die Liebe, die zu mir im Geiste redet“ anstimmt. Alle Seelen lauschen entzückt den süßen Tönen, als Cato erscheint und sie wegen ihrer Saumseligkeit schilt. Sie stieben auseinander wie eine beim Fressen gestörte Taubenschar, und auch die beiden Dichter machen sich wieder auf die Wanderung.

Wir sind im Vorfegefeuer, wo sich vier Arten von Nachlässigen aufhalten, die des läuternden Fegefeuers noch nicht würdig sind. Die im Bann Gestorbenen müssen dreißigmal die Zeit warten, die sie mit dem Bann beladen waren; die, welche ihre Buße bis zur Todesstunde aufgeschoben haben, harren so lange hier, als sie säumig waren. Wenn sie dazu eines gewaltsamen Todes starben, ist ihr Aufenthalt an diesem Orte auf ihre Lebensdauer bemessen. Die doppelte Lebenszeit wartet endlich, wer über politische Sorgen sein Seelenheil vergaß.

An einer steilen Felswand angelangt, bemerken Dante und Virgil eine Schar von Seelen, die ihnen auf Befragen den richtigen Weg zeigen. Der im Bann gestorbene König Manfred, der darunter ist, redet Dante an, erzählt ihm die Rettung seiner Seele und bittet ihn, seine Tochter davon zu benachrichtigen. Auf ganz engem und steilem Pfade steigen die Dichter empor, und nach unsäglicher Anstrengung gelangen sie auf einen Felsenabsatz, wo sie die Sünder treffen, die die Buße bis zum Tod verschoben haben. Als sie weiter emporsteigen, begegnen ihnen Seelen, die das Miserere singen; es sind die gewaltsamen Todes Gestorbenen. Buonconte von Montefeltro erzählt sein Ende in der Schlacht bei Campaldino. Wo der Archiano in den Arno mündet, fiel er todwund auf der Flucht nieder:

[illegible] mein Auge trübe, und der Name
Marias war mein letztes Wort. Dann fiel ich
[illegible], und mein Leib blieb nun allein.
Die Wahrheit red' ich, und du sag' es weiter:
Mich faßte Gottes Engel; doch der Bote
Der Hölle schrie: „Raub ist das, du vom Himmel!
Ob eines Thränleins, das ihn mir entrissen,
Trägst du von hinnen sein unsterblich Teil;
So will ich mit dem andren anders schalten.“

Und nun folgt ein gewaltiges Bild einer Überschwemmung, die den Leib mit sich fortreißt und das Kreuz auf der Brust löst, das der Sterbende aus seinen Armen gebildet hatte. Im wunderbarem Gegensatze zu diesem düsteren Gemälde erfahren wir in wenigen rührenden Worten das Schicksal der Pia, die von ihrem Gemahl ermordet wurde. Noch viele Seelen erkennt Dante, doch er muß sich von ihnen losreißen. Weiter wandernd, treffen die Dichter einsam sitzend den Mantuaner Sordello. Virgil begrüßt ihn als Landsmann, obgleich er ihn gar nicht kennt, aufs freudigste. Das gibt Dante zu einer seiner berühmten Entrüstungsäußerungen gegen die Zerrissenheit Italiens und gegen Florenz Anlaß. Von Sordello begleitet, gelangen die Wanderer an ein liebliches, blumenbesätes Thal, wo Seelen das „Salve Regina" singen. Es sind die vierte Art der Säumigen, unter ihnen Kaiser Rudolf und Karl von Anjou. Inzwischen senkt sich die Nacht herab:



[illegible] Zeichnung zum 1. Gesang des „Fegefeuers" in Dantes „Göttlicher Komödie". Nach Sandro Botticellis Zeichnung in einer Handschrift der „Göttlichen Komödie" (2. Hälfte des 15. Jahrh.), im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Vgl. Text, S. 100.

Gekommen war die Stunde, die die Sehnsucht
Der Schiffer weckt, die weicher macht die Herzen
Am Tag, wo sie von lieben Freunden schieden,
Und Liebeswunden schlägt dem Pilgerneuling,
Hört er von ferne Glockentöne hallen,
Die ob des Tages Tod zu klagen scheinen.

Die Dichter und Sordello steigen ins Thal hinab, um hier bis zum Morgen zu bleiben. In der Nacht naht eine Schlange, die Versuchung, dem Thale, wird aber von zwei Engeln verscheucht. Dante verfällt in einen tiefen Schlaf, währenddessen die heilige Lucia ihn zum Thor des Fegefeuers emporträgt. Erwachend findet er nur Virgil, der ihm den Vorgang erzählt, den er selbst im Traum in einem Gesichte miterlebte. An einem Felsenspalt sieht er das Thor, zu dem drei verschiedenfarbige Stufen emporführen, die erste aus spiegelblankem Marmor (die Zerknirschung), die zweite schwärzlich mit Rissen (die Beichte), die dritte aus blutrotem Porphyr (die Buße). Auf der Schwelle aus Diamant sitzt ein Engel mit einem Schwerte. Er öffnet das Thor mit zwei Schlüsseln, einem silbernen und einem goldenen, nachdem er Dante mit dem Schwerte sieben P (= peccato, Todsünde) auf die Stirn geritzt hat. Nach und nach werden Dante diese sieben P von Engeln von der Stirn gefächelt: in jeder Gegend des Fegefeuers legt er die Sünde ab, die dort gebüßt wird. Nach mühevollem Emporklimmen durch einen engen Felsspalt befinden sich die Dichter in dem ersten Kreise des Fegefeuers, dem der Stolzen. So breit, wie drei Menschen lang sind, zieht er sich

um den weißen Felsen herum, auf dem Bilder der Demut in erhabener Arbeit aus Marmor dargestellt sind: Mariä Verkündigung, David vor der Bundeslade tanzend (s. die Abbildung, S. 103), Kaiser Trajan, der der Witwe Gerechtigkeit widerfahren läßt (s. die Initiale, S. 89):

Und eine Witwe fiel ihm in den Zügel,
Mit Thränen angethan und bittrem Schmerze.
Man sah, wie sich die Ritter um ihn drängten,
Und glaubte, daß vom Winde über ihm
Auf goldnem Grund die Adler sich bewegten.
Es schien die Ärmste unter all den Leuten
Zu sagen: „Herr, gewähre du mir Rache
Für meines Sohnes Mord, der mich betrübet.“
Und er erwidert' ihr: „So warte denn,
Bis ich zurückkehre“ — aber sie,
Gleich einem, den des Schmerzes Macht bewältigt:
„Doch kehrst du nicht zurück?“ — und er: „Wer nach mir
Regiert, wird dann dich rächen“ — aber jene:
„Und thät' er's auch, so hast du's doch versäumet.“
Drauf er: „So tröste dich; denn ich erkenne,
Daß meine Pflicht ich thun muß, eh' ich ziehe.
Gerechtigkeit erheischt's, und Mitleid hält mich.“

Während Dante noch die Bilder betrachtet, nahen langsamen Schrittes die Büßenden. Von gewaltigen Felsen, die sie auf dem Rücken tragen, sind sie fast zu Boden gedrückt. Auf Befragen belehren sie die Dichter über den Weg zum nächsten Kreise. Dante findet unter ihnen den adelsstolzen Omberto Aldobrandesco, den Miniaturenmaler Oderisi aus Gubbio, der sich auf seine Kunst zu viel einbildete, und andere. Letzterem legt Dante die berühmten Worte von der Eitelkeit alles Menschenruhmes in den Mund:

Der Preis der Welt ist nichts als nur ein Hauch,
Der bald von hierher bläst und bald von dorther
Und mit der Richtung seinen Namen ändert.
Nach tausend Jahren ist dein Ruhm nicht größer,
Wenn du ergraut dein Fleisch ablegst, als starbst du
Zur Zeit, wo du von „Kiterlung“ und „Pappen“
Noch sprachest, und, der Ewigkeit verglichen,
Sind jene wen'ger als ein Blick der Wimpern
Dem Himmelskreise, dessen Drehn das schwächste.

Doch Virgil treibt zur Eile und trennt sich mit Dante von der langsamen Schar. Unterwegs macht er seinen Schützling auf Darstellungen von bestraftem Stolze aufmerksam, die „seiner Füße Bett“ zieren und so den gebeugten Sündern stets vor Augen sind: den Sturz Lucifers, Niobe, Ilion, Cyrus &c. Im zweiten Kreise hören die Wanderer Geisterstimmen ertönen, die zur Nächstenliebe auffordern. Die Farbe des Gesteins ist grüngelb, ein Abbild des Neides, der hier gebüßt wird. Die Sünder sitzen an der Felswand. Ihre Augen sind mit Draht zugenäht. Dante trifft hier die Senesin Sapia und die Romagnolen Guido del Duca und Rinieri da Calboli, mit denen er über die politische Lage in der Romagna und Toskana spricht. Als die Dichter weiterwandern, hören sie Stimmen warnende Beispiele von bestraftem Neide, wie Kain und andere, anführen. Im dritten Kreise sieht Dante in Gesichtern Beispiele von Sanftmut: Maria und Joseph, die Christus im Tempel finden, und andere. Allmählich kommen sie in einen dichten, beißenden Rauch, so daß Dante sich von Virgil wie ein Blinder führen lassen muß. Darin eingehüllt sind die Zornigen, die das „Agnus Dei“ singen. Der Lombarde Marco zeigt ihnen den Weg und spricht über den freien Willen. Als die Dichter aus dem Rauch heraustreten, erscheinen Dante Visionen bestraften Zornes.

Im vierten Kreise erklärt Virgil seinem Schützlinge die moralische Ordnung des Fegefeuers. Sieben Sünden werden darin gebüßt. Aus der Liebe zum Schaden des Nächsten entspringen Stolz, Neid und Zorn, aus der schwachen Liebe zum Guten die Lässigkeit, aus übertriebener Liebe zu Gütern zweiten Ranges die Habgier, Schlemmerei und Wollust. In entgegengesetzter Ordnung kehren also im Fegefeuer die Sünden der Hölle wieder, wenn wir beachten, daß die im 7. bis 9. Höllenkreise bestraften Sünden aus Stolz und Neid entstanden sind. Auf Dantes Frage entwickelt Virgil auch noch die Lehre vom Wesen der menschlichen Freiheit.

Noch denkt der Dichter über das von Virgil Gehörte nach, da kommt eiligen Laufes, sich gegenseitig durch Beispiele schnellen Handelns anfeuernd, eine Schar Träger von hinten an ihnen vorbei. Die letzten rufen Beispiele bestrafter Trägheit an. Dante hat den vierten Kreis noch nicht bis zur Treppe durchmessen, als ihm im Traum ein „stotternd Weib“ erscheint, das Sinnbild der drei Sünden, die in den nächsten drei Kreisen gebüßt werden. Je länger er es jedoch betrachtet, desto anziehender wird es ihm, und als es zu singen beginnt, kann er sich kaum von ihm wenden. Da erscheint aber ein anderes Weib, die Vernunft, und zerreißt das Gewand des ersten, so daß der hervordringende Gestank den Dichter weckt. Im fünften Kreise sieht Dante Sünder, die seufzend sprechen: „Meine Seele hat am Staub gehaftet“.

Mit Händen und Füßen, das Antlitz der Erde zugewendet, sind sie festgebunden, so daß sie kein Glied rühren können. Hadrian V. büßt hier. Während des Tages rufen sich die Sünder unter Thränen Vorbilder der Armut ins Gedächtnis, während der Nacht Beispiele bestraften Geizes. Hugo Capet, den Dante hier trifft, spricht flammende Worte des Zornes gegen seine Nachkommen und brandmarkt Philipp den Schönen wegen seiner frechen Mißhandlung Bonifaz' VIII. Immer gerecht, versetzt Dante zwar den Papst selbst als Simonisten in die Hölle, erhebt aber Einspruch gegen die Verletzung der Würde des Statthalters Christi, die in seiner Person stattgefunden hat.

Während die Dichter weiterwandern, erzittert der ganze Fegefeuerberg, und ein „Gloria in excelsis Deo“ ertönt von allen Seiten. Der Dichter Statius, dem sie darauf begegnen, erklärt ihnen den Grund dieser Erscheinung. Jedesmal, wenn eine Seele geläutert in den Himmel eingeht, bebt der Berg und ertönt Lobgesang. Er selbst ist die gereinigte Seele und begleitet sie nun auf ihrer ferneren Wanderung. Während sie zum sechsten Kreise emporstiegen, spricht Statius von der Schuld, die er gebüßt hat. Im vierten Kreise mußte er über 400 Jahre weilen, weil er das Christentum, zu dem er übergetreten war, nicht offen bekannte, und im fünften reinigte er sich von der Sünde der Verschwendung. Virgil gibt Statius auf Befragen über seine Genossen im Limbus Auskunft. Im Gespräche dahinwandelnd, kommen sie an einen Baum, der mitten im Wege steht und mit



Dante und Virgil vor dem Relief „David, vor der Bundeslade tanzend“ („Göttliche Komödie“, „Fegefeuer“ X, 55 ff.). Nach einer Dante-Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Vatikanischen Bibliothek zu Rom. Vgl. Text, S. 102.

wunderbar duftenden Früchten beladen ist. Umgekehrt wie bei gewöhnlichen Bäumen befinden sich die stärksten Zweige oben, die dünnsten unten. Es ist ein Schößling des Baumes des Lebens. Ein kristallklarer Quell, der von der Felswand herabstürzt, benetzt seine Blätter. Aus dem Laube heraus tönen Stimmen, welche die Mäßigkeit preisen. Neugierig betrachtet Dante den Baum, doch Virgil fordert ihn zum Weiterwandern auf. Ihnen begegnet unter dem Gesange „Herr, thue meine Lippen auf“ eine Schar.

Wie Pilger wohl, versunken in Gedanken,
Wenn unterwegs sie Unbekannte treffen,
Nach ihnen umschaun, doch den Schritt nicht hemmen,

So blickte eine Schar uns staunend an,
Die andachtsvoll und schweigend hinter uns
Mit schnell'ren Schritten kam, als sie vorbeiging.

Tief in den dunklen Höhlen lag ihr Auge,
Bleich war ihr Antlitz und so abgezehrt,
Daß eng die Haut sich auf die Knochen legte.

Die Strafe der Schlemmer, die sie so mager macht, ist Hunger und Durst, die ungestillte Sehnsucht nach den Äpfeln des oben genannten Baumes und dem Wasser, das ihn benetzt. Dantes Freund, Forese Donati, den er unter den Büßenden trifft, erklärt ihm dies:

> „Es legt der ew'ge Ratschluß
> In Wasser und in Baum, dort hinter uns,
> Die Kraft, von der ich also mich verzehre.
> Die ganze Schar hier, welche weinend singt,
> Erstrebt die Heiligung in Durst und Hunger,
> Weil maßlos sie der Schlemmerei gefrönt hat.
> Ein Duft geht von dem Apfel und dem Wasser,
> Das jenes grüne Laub besprühet, aus,
> Der uns Verlangen weckt nach Trank und Speise,
> Und nicht nur einmal, wenn wir diesen Ring
> Im Kreis umgehn, erneuert sich die Strafe
> (Ich sage Straf' und sollte Freude sagen).“

Der zweite Baum, von dem hier die Rede ist, ist ein Wurzelschößling vom Baum der Erkenntnis und befindet sich am Ausgange des sechsten Kreises. Aus seinem Laub ertönen Stimmen, die Beispiele bestrafter Schlemmerei anführen. Dante begleitet die Büßer noch eine Zeitlang und thut im Gespräche mit Bonagiunta da Lucca seine so berühmt gewordenen Äußerungen über die italienischen Dichterschulen. Während des Aufstieges zum siebenten Kreise spricht Statius von der Entstehung von Leib und Seele und von der Seele nach dem Tode. Die Felswand im siebenten Kreise wirft Flammen aus, und die Sünder in den Flammen, denen Dante zunächst begegnet, singen bald ein Kirchenlied, bald rufen sie sich Beispiele der Keuschheit zu. Unter der Schar der Sodomiten findet Dante Guido Guinizelli (vgl. S. 30) und den Trobador Arnaut Daniel, der zu Dante provenzalisch spricht. Als die Sonne zur Rüste geht, erscheint der Engel der Keuschheit den Dichtern außerhalb der Flammen. Er singt: „Selig sind, die reinen Herzens sind“, und fordert sie auf, das Feuer zu durchschreiten. Dante zagt. Trotz Virgils väterlicher Mahnung bleibt er „gegen sein Gewissen“ stehen. Da sagt Virgil: „Nun denn, mein Sohn, von Beatrice trennt dich diese Mauer.“ Und jetzt ist Dante bereit. Dem Ton einer Stimme folgend, die „Kommet, ihr Gesegneten meines Vaters“ singt, schreiten die Dichter durch das Feuer, das so brennt, daß Dante sich zur Abkühlung hätte in flüssiges Glas werfen mögen, und gelangen zu einem leuchtenden Engel, der die Treppe zum irdischen Paradiese bewacht. Nur wenig Stufen können sie vor Sonnenuntergang noch emporsteigen. Dann „macht jeder eine Stufe zum Bett“. Gegen Morgen sieht Dante im Schlafe Lea auf blumiger Au unter Singen Blumen pflücken, das Symbol des thätigen Lebens. Er erwacht, und Virgil spricht zu ihm:

> „Die süße Frucht, nach der auf so viel Zweigen
> Der Menschen Sorge ausschaut, soll noch heute
> Befriedigung all deinem Hunger geben.“

Wie im Fluge eilt er die Treppe empor. Oben nimmt Virgil von ihm Abschied: die Vernunft hat die Grenze ihres Erkennens erreicht, der Glaube beginnt. Sein Wille ist mit dem der Gottheit in Übereinstimmung, nur ihm braucht Dante jetzt zu folgen.

Er tritt in das irdische Paradies ein und gelangt zu einem kristallklaren Flusse, der ihn am Weitergehen hindert. Am jenseitigen Ufer erblickt er eine Frauengestalt, die singt und Blumen pflückt. Es ist Matelda, wohl gleichfalls ein Symbol des thätigen Lebens, die ihn nun führt und verschiedene Aufklärungen über das irdische Paradies gibt. Während beide, vom Flusse getrennt, am Ufer entlangschreiten, erscheint eine mystische Prozession, der Triumphzug der Kirche. Voran schreiten sieben goldene Leuchter mit Flammen, die Gaben des Heiligen Geistes. Paarweise folgen singend vierundzwanzig Greise, mit Lilien bekränzt, die Symbole der Bücher des Alten Testamentes. Dann kommen vier mit grünem Laub bekränzte Tiere, Sinnbilder der Evangelisten, und zwischen ihnen ein zweiräderiger Triumphwagen, von einem wunderbaren Greifen gezogen. Zur Rechten schlingen drei, zur Linken vier Frauen einen Reigen, die theologischen und die Kardinaltugenden. Dem Wagen folgen Lukas als Verfasser der Apostelgeschichte und Paulus. Danach Petrus, Jakobus, Judas, Johannes, die Verfasser der kanonischen Briefe, und endlich schlafend Johannes, der Verfasser der Offenbarung. Der Zug hält, unzählige Engel lassen ihre Stimmen erschallen, und unter einem duftenden Blumenregen erscheint Beatrice auf dem Greifenwagen (s. die Abbildung, S. 105).

> [illegible] ich schon bei dem Beginn des Tages
> Des Himmels Osten ganz wie Rosen glühn
> Und anderweit in lichter Bläue glänzen,
> Auch sah beim Aufgehn ich verhüllt die Sonne,
> So daß, [illegible] der Dünste Mild'rung
> Sie anzublicken läng're Zeit vermochte;
> So ward ich in der Wolke jener Blumen,
> Die sich erhoben aus der Engel Händen
> Und niederfielen innen so wie außen,
> Ein Weib gewahr, die über weißem Schleier
> Bekränzt mit Ölaub, unter grünem Mantel
> Gekleidet war in heller Flamme Farben.

Und, der so lange schon durch ihre Nähe
  Nicht mehr vor Staunen zitternd sich bewältigt
  Gefühlt, mein Geist, empfand, obwohl die Augen
Ihm weit're Kunde noch nicht mitgeteilt,
  Auf Grund geheimer Kraft, die von ihr ausging,
  Der alten Liebe mächtige Gewalt.

Als nun von jener hohen Kraft mein Auge
  Getroffen ward, die, eh' das Knabenalter
  Ich überschritten, todeswund mich machte,
Wandt' ich zur Linken mich mit dem Vertrauen,
  Mit dem das Kind zu seiner Mutter eilt,
  Wenn es sich fürchtet oder schon versehrt ist,

Um zu Virgil zu sagen: „Nicht ein Quentchen
  Von Blut ist mir geblieben, das nicht bebte;
  Der alten Flamme Spuren kenn' ich wieder."



Dante begegnet Beatrice („Göttliche Komödie", „Fegefeuer" XXX, 22 ff.). Nach einer Federzeichnung (15. Jahrhundert) in einer Dante-Handschrift (14. Jahrhundert) der Gymnasialbibliothek zu Altona. Vgl. Text, S. 104.

Virgil, „der süßeste Vater", ist aber unbemerkt verschwunden. Die verschleierte Beatrice ruft Dante zu:

„Dante, nicht weil Virgil von hinnen ging,
  Sollst du schon weinen, darum noch nicht weinen;
  Ein andres Schwert noch wird dich weinen machen."

Und dann wirft sie ihm offen seine Sünden vor. Dante bekennt sie und fällt, von Reue überwältigt, zu Boden. Als er wieder zum Bewußtsein kommt, befindet er sich im Flusse Lethe. Matelda taucht ihn darin unter, so daß er daraus trinken muß, und übergibt ihn den sieben Tugenden, die Beatrice bitten, sich Dante zu entschleiern. Während er noch „seinen zehnjährigen Durst" in ihrem Anblick stillt, setzt sich der Zug wieder in Bewegung bis zum Baume der Erkenntnis. Eine gewaltige Schlußvision versinnbildlicht das Schicksal der Kirche. Beatrice, Statius, Matelda und Dante entfernen sich von dem Baume. Matelda führt den Dichter zur Quelle Eunoe, aus der er trinkt, und

Erneuert kehrt' ich von der heil'gen Quelle
  In gleicher Art zurück, wie junge Pflanzen
Verjüngert sich durch junge Blätter schmücken,
  Rein und bereit zum Aufschwung nach den Sternen.

Das **Paradies** hat wie die beiden anderen Reiche eine festgegliederte Einteilung. Seine einzelnen Stufen entsprechen den verschiedenen Graden der Seligkeit, die seine Bewohner haben.

Es sind neun Sphären der Seligen, die sieben Planeten Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn, der Fixsternhimmel und das Primum mobile, das alle anderen Sphären umschließt, sich in vierundzwanzig Stunden um sich selbst dreht und so die umschlossenen Himmel mit sich bewegt, ohne ihre eigene Drehung zu beeinträchtigen. Jenseits dieser Himmel ist das Empyreum, der Lichthimmel, wo Gott und die Seligen ihren Sitz haben. Diese sind also nicht auf ihre Sphären angewiesen, sondern genießen alle im Empyreum die unmittelbare Anschauung Gottes. Erscheinen sie Dante auf den einzelnen Sphären, so geschieht es, um ihm die Verschiedenheit ihrer Seligkeit deutlich zu machen.

Beatrice schaut nach links in die Sonne, und Dante blickt Beatrice an. Da sieht er um sich ein Lichtmeer ausgegossen, hört die süße Sphärenharmonie und schwebt durch die die Erde umgebende Feuersphäre empor, getragen von dem der reinen Seele angeborenen Verlangen nach Gott, wie ihm Beatrice erklärt, deren Glanz immer leuchtender wird, je mehr sie sich dem Empyreum nähern. Sie sind bald in der Sphäre des Mondes (s. die Abbildung, S. 108). Beatrice erklärt Dante die Ursache der Mondflecken. In dieser Auseinandersetzung widerlegt Dante seine im „Convivio“ über denselben Gegenstand geäußerte Ansicht. Hier erscheinen Dante die Seelen derer, die ein Gelübde ohne eigene Schuld gebrochen haben.

Gleich wie aus glattem und durchsicht'gem Glase,
Und wie aus klarem, wellenlosem Wasser,
Das, weil es flach, den Boden nicht verbirgt,
Die Linien unsrer Züge so verschwimmend,
Daß eine Perl' auf weißer Stirne leichter
Das Auge unterscheidet, wiederkehren,
Sah ich Gesichter, die bereit zum Reden
Mir schienen, und ich irrte umgekehrt,
Als der in Liebe zu dem Quell entbrannte. (Narcissus.)
Denn kaum, daß wahrgenommen ich sie hatte,
Als ich, im Wahn, es seien Spiegelbilder,
Zu sehn, von wem sie sei'n, das Auge wandte.

Er begegnet Piccarda, der Schwester Forese Donatis, und Costanza, Friedrichs II. Mutter. Beatrice belehrt Dante darüber, daß die Seligen, die sich ihm hier zeigen, wirklich alle im Empyreum außerhalb des Raumes ihren Sitz haben, und über die Möglichkeit, für ein gebrochenes Gelübde durch andere gute Thaten einen Ersatz zu bieten. Im Himmel des Merkur, zu dem sie nun pfeilschnell emporsteigen, finden sie die Seligen, die, nach Ehre und Ruhm strebend, keine höhere Vollkommenheit erlangten. Kaiser Justinian erzählt die Geschichte des römischen Kaisertumes von Äneas bis auf Karl den Großen und tadelt die Welfen, die es bekämpfen, und die Ghibellinen, weil sie nur eigennützige Zwecke verfolgen. Er zeigt Dante die Seele des Romeo, der von dem Grafen Raimon Berlinghieri, dem er selbstlos sein ganzes Leben gedient und zu Reichtum und hohen Ehren verholfen hatte, mit Undank belohnt wurde.

Wohl preist die Welt ihn; aber wenn sie wüßte,
Mit welchem Herzen stückweis er sein Brot sich
Erbettelt, würde sie noch mehr ihn preisen.

Beatrice belehrt ihren Begleiter über den Sündenfall, und beide schweben weiter empor. Dante sieht die Bewegung nicht, aber erkennt an dem größer gewordenen Glanz Beatricens, daß sie in die nächste Sphäre, die der Venus, getreten sind. Hier sind die Seelen derer, die neben ihrem Streben nach Gott die sinnliche Liebe stark empfanden. Karl Martell, erster Sohn Karls II. von Anjou, klärt Dante darüber auf, wie von tugendhaften Vätern schlechte Kinder stammen können, und umgekehrt. Danach spricht noch Cunizza da Romano, Ezzelins Schwester, und der Trobador Folquet von Marseille, der Dante Rahab zeigt, die Josua zur Eroberung Jerusalems und des Heiligen Landes verhalf, um das sich der Papst und die Geistlichkeit leider nicht kümmern. Weiter geht es empor zur Sphäre der Sonne, wo die bedeutenden Lehrer der Theologie leuchten. Dante sagt auf Beatrices Geheiß „der Sonne der Engel“ (Gott) Dank, daß sie ihn durch ihre Gnade zu der sichtbaren Sonne erhoben hat:

Nie war ein Menschenherz so ganz von Andacht
Durchdrungen und niemals so gern bereit,
Sich Gott mit jedem Wunsche zu ergeben,
Als ich bei jenen Worten, und so gänzlich
Versenkte sich in ihn nur meine Liebe,
Daß in Vergessen sie Beatrix hüllte.

Darüber lächelt sie befriedigt, und Dante schaut nun um sich. Um Beatrice und ihn kreisen dreimal wie um ihren Mittelpunkt unter wundersüßem Gesang zwölf Seelen, die noch glänzender als das Sonnenlicht sind. Dann halten sie inne, und eine von ihnen, Thomas von Aquino, gibt Dante über sich selbst und die ihn begleitenden elf Seelen Aufschluß. Danach beginnen die Seelen von neuem ihren Reigen und

stehen erst wieder still, als Thomas von Aquino abermals zu reden anfängt, um Dante aufgestiegene Zweifel zu lösen und in begeisterten Worten das Loblied des heiligen Franziskus von Assisi und seines Ordens zu verkünden, das mit einem herben Tadel seiner entarteten Ordensbrüder, der Dominikaner, schließt. Die zwölf Seligen schlingen wiederum ihren Reigen, und es gesellt sich ein zweiter, ebenfalls aus zwölf Seligen bestehender Kreis hinzu, der den ersten einschließt. Sein Führer, der heilige Bonaventura, verkündet das Lob des heiligen Dominikus, beklagt den Verfall der Zucht im Franziskanerorden, dem er angehört, und nennt seine elf Begleiter. Nach einer langen Auseinandersetzung des heiligen Thomas über die Weisheit Adams, Salomos und Christi erhält Dante Auskunft über die Beschaffenheit der Leiber nach ihrer Auferstehung und schwebt mit Beatrice zum Himmel des Mars empor. Die Seelen der Märtyrer für den christlichen Glauben bilden hier ein großes, leuchtendes Kreuz, aus dem Christus aufflammt, und bewegen sich hin und her, heller aufsprühend bei ihrer Begegnung.

> Von Arm zu Arm, vom Wipfel zu dem Fuße
> Bewegten Lichter sich, die hell aufflammten,
> Wenn sie sich trafen, und wenn sie sich trennten.
> So sieht hinieden man die Sonnenstäubchen,
> Bald schnell, bald langsam, krumm bald und bald grad',
> Bald kurz, bald lang gezogen, in dem Strahle,
> Der manchmal durch den Schatten hinstreift, welchen
> Zum Schutz vor Sonnenglut die Menschen, sinnreich
> Vorkehrend, hergerichtet, sich bewegen.

Unter den Seligen trifft Dante seinen Ahnherrn Cacciaguida (vgl. S. 74), lernt durch ihn noch einige andere Bewohner dieser Sphäre kennen und steigt dann zum Himmel des Jupiter auf, wo er die Geister derer findet, die auf Erden die Gerechtigkeit ohne Makel verwalteten. Wie glühende Funken bewegen sich die Seligen und bilden unter Lobgesang nacheinander die Buchstaben des ersten Verses der Weisheit Salomonis: „Diligite justitiam qui judicatis terram“ (Liebt die Gerechtigkeit, die ihr die Erde richtet!). Dann formen sie sich zu dem Bilde eines Adlers um, dem Zeichen des römischen Kaisertums. Dante befragt den Adler über die Gerechtigkeit Gottes und die Verleihung der ewigen Seligkeit. Dieser antwortet und tadelt dabei die bösen Werke vieler christlichen Fürsten jener Zeit. Dann erkennt Dante einzelne der Seligen und wundert sich, darunter auch zwei Heiden, Trajan und den Trojaner Ripheus, zu finden. Der Adler erklärt ihm aber, wie sie gerettet wurden.

Weiter geht es empor zum Saturn, wo die Männer des beschaulichen Lebens weilen. Dante erblickt eine nach oben führende, wie Gold schimmernde Leiter, deren Ende er nicht absehen kann; darauf schweben die Seligen auf und nieder in überirdischem Glanze. Petrus Damianus spricht zu Dante von dem Geheimnis der göttlichen Gnadenwahl und schleudert flammende Worte gegen den Luxus der Geistlichen. Alle Seelen stimmen in dies Verdammungsurteil ein, daß es wie Donnergeroll hallt und Dante sich erschreckt an Beatrice schmiegt.

> Betäubt von Staunen, wandt' ich, gleich dem Kinde,
> Das dort die Hilfe sucht, wo es am meisten
> Vertrauen hegt, mich zu der Führerin.

Sie beruhigt ihn, und es erscheint der heilige Benedikt. Er erzählt, wie er Montecassino gegründet habe, und eifert gegen die Verderbnis des von ihm gestifteten Ordens. Als er seine Rede beendet hat, eilt er mit den anderen Seligen die Leiter empor „wie ein Wirbelwind“. Dante und Beatrice schweben hinterher und betreten den Fixsternhimmel im Bilde der Zwillinge, unter dem Dante geboren wurde. Noch einmal heißt ihn Beatrice hinabblicken, ehe er vor Gottes Antlitz gelangt.

> Zurück durch all die sieben Sphären kehrt' ich
> Mit meinem Blick, und diese Kugel sah ich
> So klein, daß lächeln mich ihr Anblick machte.

Dann wird der Himmel immer leuchtender, und es erscheint der Triumph Christi. Wie eine strahlende Sonne glänzt der Herr, umgeben von Tausenden von Lichtern, die seinen Glanz widerspiegeln. Dante muß die Augen geblendet abwenden. Dieser Anblick hat ihm aber die Fähigkeit gegeben, Beatrices Lächeln zu ertragen, und er versenkt sich in die Anschauung ihrer Schönheit. Christus hat sich inzwischen wieder in den Lichthimmel erhoben, und Dante wird durch Beatrice aus seiner Verzückung geweckt:

„Was fesselt dich mein Antlitz so in Liebe,
Daß du dich nicht zum schönen Garten wendest,
Der unter Christi Strahl in Blüten prangt?
Hier ist die Ros', in der das ew'ge Wort
Zum Fleische ward, hier sind die Lilien, deren
Geruch zum guten Wege hat geleitet."

Er betrachtet nun die Mutter Gottes, die vom Erzengel Gabriel mit wunderbarem Gesang begrüßt wird. Alle Seligen fallen in die Lobpreisung ein, und Beatrice bittet sie, Dante an ihrem Himmelsmahle teilnehmen zu lassen. Bevor dies geschehen kann, prüft ihn Petrus im Glauben, Jakobus in der Hoffnung und Johannes in der Liebe. Dante wird würdig befunden, den Lichthimmel zu betreten. Adam erscheint und berichtet über seinen Aufenthalt im Paradiese, die Erbsünde, seine Sprache und die Zeit, die seit der Erschaffung des ersten Menschen vergangen ist. Dann singt das ganze Paradies einen Lobgesang auf den Vater, Sohn und Heiligen Geist, Petrus aber entfärbt sich und hält eine furchtbare Rede gegen den Papst. Als er geendet hat, fliegen alle Seligen zum Lichthimmel empor, Schneeflocken zur Winterszeit vergleichbar. Der Anblick Beatrices zieht Dante gleichfalls in den neunten Kreis, den Kristallhimmel, empor. Hier erblickt er die neun Chöre der Engel, die sich in konzentrischen Kreisen um Gott bewegen. Nachdem Beatrice Dante über Schöpfung, Fall, Natur, Thätigkeit und Einteilung der Engel belehrt hat, steigen beide zum Empyreum empor, wo Dante die wunderbare Himmelsrose schaut, den Sitz Gottes und aller Seligen, nachdem seine Augen fähig gemacht worden sind, so viel Glanz zu ertragen. Er kann sie ganz bis zu ihren entferntesten Blättern überblicken, weil hier die Grenzen des Raumes aufgehoben sind; als er sich aber nach längerem staunenden Schauen nach Beatrice umsieht, ist sie verschwunden. An ihrer Stelle steht der heilige Bernhard von Clairvaux, der ihm Beatricens Sitz zeigt. Dante sendet sein letztes heißes Gebet zu ihr empor, und sie gewährt ihm noch einen letzten lächelnden Gruß von ihrem Sitze. Bernhard, der Mystiker, erklärt ihm nun die Himmelsrose und richtet ein herrliches Gebet an die Mutter Maria, die Dante die Gnade erwirkt, Gott von Angesicht zu Angesicht sehen zu dürfen. Der Dichter schaut das Geheimnis der Dreieinigkeit und der Menschwerdung Christi. All sein Sehnen ist nun gestillt, sein Wollen und Verlangen ist mit der Gottheit eins, „die kreisen macht die Sonne wie die Sterne".



Dante und Beatrice in der Sphäre des Mondes („Göttliche Komödie", „Paradies" III). Nach der Zeichnung Sandro Botticellis in einer Dante-Handschrift aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Vgl. Text, S. 10[illegible].

Ein Gedicht zum Preise der Geliebten war der ursprüngliche Plan der „Göttlichen Komödie" in Dantes Geist. Im Lauf der Jahre aber erweiterte er sich immer mehr. Wohl hat Dante sein Versprechen glänzend gelöst, von Beatrice zu sagen, „was noch nie von einer gesagt wurde", doch ihre Verherrlichung mußte sich einem höheren Zwecke unterordnen. Diesen gibt er selbst in dem Briefe an, in welchem er Cangrande della Scala das „Paradies" widmet: „Die in diesem Leben Lebenden aus dem Zustande des Elends zu befreien und zum Zustande der Glückseligkeit zu führen". Dieser Gedanke war dem Mittelalter geläufig, und vor Dante hatten ihn Philosophen, Theologen und Dichter in Wort und Schrift, auf der Kanzel, in Traktaten und Gedichten ausgeführt. Nach seiner Theorie, die er bereits im „Gastmahl" aufgestellt hat und in dem

Widmungsschreiben wiederholt, darf Dante aber den Grundgedanken seines Gedichtes nicht in bloßen Worten ausführen, er muß ihn vielmehr unter einer *Allegorie* verbergen. Die „schöne Lüge“, die er als „Hülle der Wahrheit“ wählt, ist die Vision der jenseitigen Welt, die wir als beliebtesten Stoff bei den volkstümlichen Dichtern in Oberitalien gefunden haben, und die in zahlreichen lateinischen Legenden des Mittelalters verbreitet war.

Wir sind dem Dichter bereits auf seiner Wanderung durch die drei Reiche des Jenseits gefolgt. Der wörtliche Sinn seiner erhabenen Schöpfung ist uns kund geworden. Wir wollen es nun versuchen, den Schleier der Allegorie zu lüften und seine tiefsten Gedanken kennen zu lernen. Dante ist der *Mensch* überhaupt. Um die Mitte seines Lebens findet er sich in dem wilden Wald des Lasters und der Sünde. Wie er, den rechten Weg des Glaubens verlassend, dorthin gelangt ist, weiß er nicht. Die Jugend ist ein Schlaf, in dem er unbewußt und ohne Überlegung handelt. Von der Erkenntnis der Wahrheit erschreckt, will er nun auf schnellstem Wege zu dem sonnenbestrahlten Gipfel, dem tugendhaften Zustande, emporklimmen. Doch die Tiere hindern seinen Weg, Pardel, Löwe und Wolf, Fleischeslust, Hochmut und Habgier. Die Wollust, das Laster der Jugend, scheint jede Rettung noch nicht auszuschließen. Aber Löwe und Wolf treiben den Menschen ganz wieder in den Sündenwald zurück, namentlich letzterer, „der sich mit vielen Tieren paart“, d. h. der viele andere Laster erzeugt. Da erscheint zu seiner Rettung Virgil, die Vernunft, deren Stimme zunächst ganz schwach klingt, weil sie so lange geschwiegen hat. Auch nicht von selber läßt Virgil seine Stimme vernehmen. Die Mutter Gottes, die göttliche Barmherzigkeit, die zuvorkommende Gnade, ohne welche der Mensch sich nicht bekehren kann, setzt Lucia, die erleuchtende Gnade, in Bewegung, die von Beatrice, der vollführenden Gnade, der Offenbarung und ihrer Wissenschaft, der Theologie, veranlaßt wird, ihn zu Dantes Hilfe herbeizurufen. Die Vernunft zeigt dem Menschen, daß er nicht auf geradem Weg zur Tugend emporsteigen kann. Er muß eine lange, beschwerliche Wanderung antreten, um dorthin zu gelangen. Durch die Hölle und das Fegefeuer führt der Weg nach dem irdischen Paradiese. Die Vernunft zeigt dem Menschen die Sünden und ihre Folgen, erfüllt ihn mit Selbsterkenntnis und bringt ihn zur Reue und Buße. Immer leichter steigt Dante den Fegefeuerberg hinan, immer leichter wird es dem Menschen, sich zu läutern und der Tugend nachzustreben. Ist er endlich im irdischen Paradiese, dem Zustande der irdischen Glückseligkeit, angelangt, so hat die Vernunft ihre Grenze erreicht: Virgil verschwindet, und Beatrice erscheint. Die Offenbarung und die Theologie geleiten den Menschen von hier an von Erkenntnis zu Erkenntnis zur höchsten Seligkeit, dem Anblick Gottes.

Damit ist aber die allegorische Deutung noch nicht erschöpft. Das Gedicht birgt nicht nur einen ethisch religiösen, sondern auch einen *politischen* Gedanken. Der Mensch bedarf, wie uns die „Monarchie“ lehrt, um seine beiden Ziele, Glückseligkeit auf Erden und in der Ewigkeit, zu erreichen, einer doppelten Leitung, durch den Kaiser und den Papst. Virgil, der Sänger des römischen Kaiserhauses, ist daher auch das Symbol der weltlichen Macht, des Universalkaisertums, Beatrice das Sinnbild der geistlichen Macht, des Papsttums. Von diesem Gesichtspunkt aus bedeutet der Wald die heillosen politischen Zustände der Zeit, der Pardel das unruhige Florenz, der Löwe das stolze Frankreich, der Wolf die habgierige Kurie. Der Windhund ist ein bestimmter oder unbestimmter weltlicher Machthaber, der die Gerechtigkeit auf Erden herstellen wird, von der die drei geschilderten Reiche bereits ein Abbild geben.

Zu diesen Allegorien kommt endlich noch die *Beziehung des Gedichtes auf Dantes eigene Person* hinzu. Der Dichter ist nicht bloß das Symbol der Menschheit, sondern er ist

auch er selber, der sich nach jugendlichen Irrtümern durch das Studium der Philosophie und Theologie zur Tugend und Gotteserkenntnis durchgerungen hat. Er verwebt seine ganze Lebensgeschichte, sein ganzes Denken, Fühlen, Wollen, Streben und Hoffen aufs innigste in sein Lebenswerk und schafft dadurch die Hauptquelle für die unvergleichliche Poesie seiner „Komödie". Denn die machtvolle Persönlichkeit des Dichters löst sich rein von der Allegorie, der leibhaftige Dante schreitet durch die drei Reiche, der leidenschaftliche und rücksichtslose Streiter für Recht und Gerechtigkeit, der tieffühlende Mensch, der unermüdliche Forscher. In dem Jenseits erblicken wir ein vollendetes Abbild des stürmischen Zeitalters des Dichters; wir ergründen seine Seele bis in die verborgensten Tiefen und lauschen seinen Belehrungen über die höchsten wissenschaftlichen Fragen.

Man hat sich bemüht, für Dantes geniale Schöpfung der drei Reiche und besonders für die „Hölle" eine Quelle ausfindig zu machen. Wohl bieten die mittelalterlichen Visionen vom Jenseits, namentlich die Tundalussage, Anklänge an Dantes Dichtung, wohl benutzt er die Lehren der Kirchenväter und Scholastiker, aber nirgends findet man einen so streng gegliederten architektonischen Bau, ein so fein abgewogenes und durchdachtes Strafsystem, so naturgetreue Schilderungen von Örtlichkeiten, so lebenswahre Menschen. Dantes Kunst erreicht eine nie erklommene Höhe. Selbst die äußere Form des Gedichtes ist bis ins kleinste hinein genau überlegt. Die Zahlen 3, 9 und 10 kehren beständig wieder. Als Form verwendete Dante die Dreizeile (Terzine), die er wohl selbst zu seinem Zweck in Anlehnung an ein volkstümliches Versmaß erfunden hat, und die sich wie kein anderes Versmaß zur Erzählung eignet. Den drei Reichen entsprechend zerfällt die „Komödie" in drei „Cantiche", von denen jede 33 Gesänge zählt. Diese Gesamtzahl wird durch einen einleitenden Gesang auf die Zahl 100 (das Quadrat von 10) gebracht. Die einzelnen Gesänge sowohl wie die drei Cantiche sind annähernd gleich lang. In der Hölle haben wir neun Kreise und einen Vorhof, im Fegefeuer neun Abteilungen: Vorpurgatorium, sieben Kreise, irdisches Paradies. Neun Himmel enthält das Paradies, und ihre Zahl wird durch das Empyreum zu zehn ergänzt. Die Dreizahl tritt auch im einzelnen sehr häufig auf: Dante hat drei Führer, Virgil, Beatrice und den heiligen Bernhard; drei Tiere hindern seinen Weg, drei Frauen bewirken seine Errettung 2c.

Die Sprache handhabt Dante mit einer Meisterschaft, wie sie nie wieder erreicht worden ist. Unverlöschlich prägen sich die mit den einfachsten Mitteln in markiger Knappheit gezeichneten Bilder ein. Stets deckt sich Gedanke und Ausdruck, und in der Seele des Lesers wird das Gefühl geweckt, welches den Dichter selbst ganz beherrscht. Sogar die vielfach eingestreuten abstraktesten und abstrusesten wissenschaftlichen und theologischen Untersuchungen, die jeder Poesie zu widerstreben scheinen, weiß er uns noch durch die Kunst seiner Darstellung anziehend zu machen. Vielfach erreicht er seine Wirkung durch eine Fülle von Bildern und Vergleichen, die den verschiedensten Gebieten entnommen, namentlich aber der Natur und dem Menschenleben abgelauscht sind. Es liegt freilich im Stoffe selber, daß der Genuß an der Dichtung nicht überall der gleiche ist. Für die weitere Lesergemeinde wird stets die „Hölle" der interessanteste Teil der „Göttlichen Komödie" bleiben. Hier ist das dramatische Leben am größten, weil die Sünder dieselben geblieben sind, die sie auf Erden waren. Vor unseren erstaunten Blicken drängen sie sich in einer endlosen Reihe mehr oder weniger ausgeführter, oft nur ganz kurz skizzierter Szenen, deren Klarheit und Anschaulichkeit wir immer aufs neue bewundern. Die Seelen im Fegefeuer gleichen noch denen in der Hölle. Aber sie werden nicht mehr, wie diese, von irdischen Leidenschaften bewegt, sondern sind bemüht, sich von ihnen zu reinigen. Damit haben sie einen bedeutsamen

Teil ihrer menschlichen Eigenart abgestreift; es kann sich nicht mehr das bunte Leben entwickeln, das wir unter den Verdammten finden. Wohl haben wir hier auch eine große Reihe herrlicher Szenen, dazwischen drängen sich aber schon immer mehr wissenschaftliche und theologische Ausführungen. Diese nehmen im „Paradiese“ einen sehr breiten Raum ein, wo der Dichter außerdem mit der Unmöglichkeit zu kämpfen hat, etwas Überirdisches mit irdischen Farben darzustellen. Er greift beim Ringen mit seinem Stoffe oft zum Symbolismus, den er schon im „Fegefeuer“ zur Verdeutlichung innerer Vorgänge verwenden muß. Den erhabenen Dichter zeigen auch hier glanzvolle Bilder. Am schönsten sind aber die Stellen, wo durch den Menschen Dante zwischen den Seligen und der Erde Beziehungen hergestellt werden und erstere sich in kraftvollen Worten über die Zustände der Welt äußern.

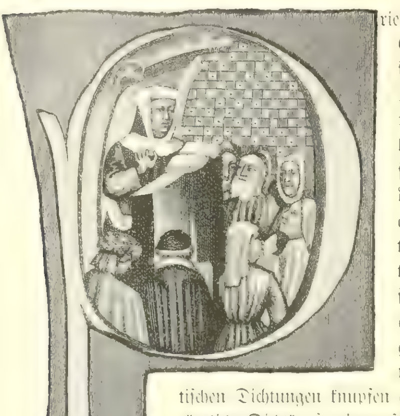
Der Titel „Komödie“ für ein solches Werk, wie Dante es geschaffen hat, klingt uns heute sonderbar. Was der Dichter mit dieser Bezeichnung meinte, sagt er uns wieder selber in seinem Widmungsbriefe an Cangrande:

„Die Komödie ist eine Art poetischer Erzählung, die sich von allen anderen unterscheidet. Sie unterscheidet sich also von der Tragödie im Inhalt dadurch, daß die Tragödie am Anfang herrlich und ruhig, am Ende oder Ausgang häßlich und furchtbar ist... Die Komödie hingegen beginnt mit etwas Furchtbarem, aber ihr Inhalt endet gut... Ebenso unterscheiden sie sich im Stile. Die Tragödie ist feierlich und erhaben, die Komödie aber niedrig und demütig.“ Sein Gedicht ist also eine Komödie, führt er weiter aus, weil es furchtbar und häßlich beginnt, d. h. mit der Hölle, und fröhlich, wünschenswert und angenehm endet, d. h. mit dem Paradies. Die Sprache ist aber nicht das Latein, sondern das Italienische, „in dem auch die gewöhnlichen Weiber verkehren“.

Der Beiname „die göttliche“ rührt nicht von Dante her. Ihn erhielt das Gedicht stehend seit der Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Herausgeber wollten damit nicht sowohl den Inhalt als seine höchste Vollkommenheit bezeichnen. Die erste Verwendung des Ausdruckes findet sich aber schon bei Boccaccio in seiner Lebensbeschreibung Dantes.

Das Bedürfnis, „das geweihte Lied, an welches Himmel und Erde Hand gelegt haben“, in seinen mannigfachen historischen und persönlichen Anspielungen, in seiner Allegorie und seinen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zu erklären, machte sich gleich nach seiner vollständigen Veröffentlichung geltend. Von den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts an bis in die neueste Zeit haben wir in Italien zu der „Komödie“ eine Reihe von mehr oder minder eingehenden Erklärungen, die nur zeitweise Unterbrechungen zeigt, wenn der Sinn für wahre Kunst und das nationale Empfinden erstorben war. Schon 1373 errichtete Florenz einen eigenen Lehrstuhl für die öffentliche Erklärung der „Göttlichen Komödie“ und berief darauf Giovanni Boccaccio. Bald folgten andere Städte, wie Bologna, Pisa, Mailand, Venedig, nach. Dieser allgemeinen Verbreitung der Kenntnis der „Göttlichen Komödie“ entspricht der tiefgreifende Einfluß, den sie auf die Litteratur und Kunst der Nachwelt geübt hat, und der seinen erhabensten Ausdruck in Michelangelos Jüngstem Gericht in der Sixtinischen Kapelle gefunden hat. Schon im 18. Jahrhundert hat man begonnen, die „Göttliche Komödie“ ins Deutsche zu übertragen. Zuerst übersetzte man sie in Prosa. Bald aber folgten Versuche in Versen, die teils den Reim aufgaben, teils auch die Terzine nachzubilden suchten. Die vollendetsten deutschen Übersetzungen ersterer Art sind die von Philalethes (König Johann von Sachsen) und Witte; von denen in Terzinen ist die von Gildemeister bei weitem die beste. Im ganzen besitzt Deutschland aber über 50 teilweise oder vollständige Übertragungen der „Göttlichen Komödie“, vielfach tüchtige Arbeiten.

4. Die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts und die Vorläufer des Humanismus.



riesen auch Erklärer der „Göttlichen Komödie", Chronisten und Dichter Dante gleich nach seinem Tode als den größten Mann der Zeit, wurde auch sein erhabenes Werk bald vielfach nachgeahmt, so fehlte dem Jahrhundert doch noch das richtige Verständnis für seine Größe und die Eigenart und Bedeutung eines Gedichtes, wie dessen Nachahmungen beweisen, und er fand sogar heftige Gegner. Die Litteratur dieser Periode trägt ein merkwürdiges Gepräge: Altes stirbt ab, und Neues keimt empor. Der ästhetische Wert ihrer Schöpfungen ist meist gering. Die Lyrik folgt der Weise des „süßen neuen Stiles". Die moralischen und didaktischen Dichtungen knüpfen an die alte Schule an, während die volkstümliche Dichtkunst wieder für sich ihr bescheidenes Leben fortführt, sich namentlich in der religiösen Dichtung reich entwickelnd. Auch die mächtig emporblühende Prosa begnügt sich inhaltlich noch im wesentlichen, dem Volke in den mannigfaltigsten Übersetzungen, Blütenlesen und Abhandlungen möglichst viel Bildungsstoff zuzuführen. Alle Prosaschriften haben aber für die Entwickelung des italienischen Stiles eine sehr große Bedeutung, und es befinden sich unter ihnen schon zwei hervorragende historische Werke. Endlich wird um diese Zeit die Beschäftigung mit dem klassischen Altertume nachdrücklich aufgenommen, die zu einer neuen Blüte der italienischen Litteratur führen sollte.

Zu Dantes Feinden gehört Francesco di Simone Stabili aus Ascoli, gewöhnlich Cecco d'Ascoli genannt. Er wurde im Oktober 1269 bei Ancarano geboren und verlebte seine Jugend in Ascoli. Mit fünfzehn Jahren bezog er die Universität Salerno und später Paris. Nach Italien heimgekehrt, erhielt er den Lehrstuhl für Astrologie an der Universität Bologna. Hier lehrte er hochangesehen bis 1324, wo ihm teils aus religiösen und politischen Gründen, teils infolge des Neides seiner Kollegen wegen Ketzerei der Prozeß gemacht wurde. Zum Widerruf verdammt und aller seiner Ämter und der Lehrerlaubnis entkleidet, wendete er sich nach Florenz und wurde 1326 vom Herzog Karl von Kalabrien als Arzt und Astrolog in Dienst genommen. Aufs neue von seinen Feinden bei der Inquisition als Ketzer angeklagt, wurde er am 16. September 1327 lebendig verbrannt. Der Neid und die Bewunderung seiner Zeitgenossen schufen allmählich einen [illegible] Sagenkreis um seine Person und machten ihn zu einem gewaltigen Schwarzkünstler.

In Ceccos Werken findet sich nichts Ketzerisches. Außer einem lateinischen Kommentar zu der „Sphaera", einer weitverbreiteten astronomischen Abhandlung des Johannes a Sacrobosco

[illegible], eine Dante-Erklärung des Francesco da Buti darstellend, stammt aus einer Handschrift [illegible] in der Riccardianischen Bibliothek zu Florenz.





Bilder aus der „Acerba“ des Cecco d'Ascoli.

Bilder aus der „Acerba" des Cecco d'Ascoli.

Die Handschrift enthält unter anderen Miniaturen eine Anzahl Darstellungen von Tugenden und Lastern. Die oberste von den hier nachgebildeten bezeichnet die Nobilitas (Edelmut), die zweite die Ira (Zorn) und die Accidia (Verhaltener Zorn, Trägheit), die dritte endlich die Invidia (Neid).

Bilder aus der „Acerba" des Cecco d'Ascoli.

Die Handschrift enthält unter anderen Miniaturen eine Anzahl Darstellungen von Tugenden und Lastern. Die oberste von den hier nachgebildeten bezeichnet die Nobilitas (Edelmut), die zweite die Ira (Zorn) und die Accidia (Verhaltener Zorn, Trägheit), die dritte endlich die Invidia (Neid).

(1322), haben wir von ihm noch ein unvollendetes italienisches Lehrgedicht, das er in der Absicht schrieb, mit Dante zu wetteifern und ihn zu übertreffen. Er nannte es das „Bittere" (Acerba), eine Bezeichnung, die nicht sehr klar ist und wahrscheinlich auf seinen für gewöhnliche Leute schwer verständlichen Inhalt hindeuten sollte. Ist es vielleicht auch teilweise schon vor Dantes Tod geschrieben, so zeigen doch in prophetischer Form eingestreute historische Anspielungen deutlich, daß es erst nach diesem Zeitpunkt seine endgültige Gestalt erhielt. Die Nachwelt hat richtig geurteilt, wenn sie Ceccos Werk vergessen hat. Eine weite Kluft trennt es von der Schöpfung Dantes, der vielfach in anmaßender Weise darin angegriffen wird.

Ohne jeden dichterischen Schmuck, den er ausdrücklich verschmäht, handelt Cecco in fünf Büchern von der Astronomie, Astrologie und Meteorologie, vom Menschen und seinen Tugenden und Lastern (s. die beigeheftete farbige Tafel „Bilder aus der ‚Acerba' des Cecco d'Ascoli" und die untenstehende Abbildung), von der Liebe, den Tieren, den Steinen und ihren Kräften und knüpft daran endlich die Beantwortung einzelner Fragen aus dem Natur- und Seelenleben an. In manchen Handschriften folgt noch der Anfang eines weiteren Buches über den Glauben.

Cecco kommt in seiner öden Gelehrsamkeit nur selten über die mittelalterlichen Traktate hinaus, und es fehlt ihm dichterische Befähigung. Wirkungsvolle Stellen sind seltene Oasen in der gleichförmig trockenen Abhandlung. Seine Sprache ist unbeholfen, denn, obgleich er sich bemüht, toskanisch zu schreiben, blickt überall sein heimatlicher Dialekt durch. Dazu wählt er als Metrum eine wohl von ihm selbst erfundene sechszeilige Strophe (a b a c b c), die etwas Zerhacktes hat. Der Stolz, womit er sich am Schlusse seines Gedichtes über Dante erhebt, ist uns daher jetzt völlig unbegreiflich, erklärt sich jedoch aus dem hohen Ansehen, in dem er als Gelehrter stand, und aus seiner Unfähigkeit, Dante als Dichter zu würdigen.



Darstellung zur „Acerba" des Cecco d'Ascoli: die „Largitate" (Freigebigkeit). Nach der Handschrift von 1475, im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Ein ganz ähnliches Lehrgedicht verfaßte auch Dantes Sohn Jacopo Alighieri. Seit 1315 teilte er die Verbannung seines Vaters und besorgte nach dessen Tode in Ravenna die Herausgabe der „Göttlichen Komödie". Zwischen 1323 und 1324 schrieb er einen unbedeutenden Kommentar zur „Hölle" und eine in vielen Handschriften überlieferte Inhaltsangabe in Terzinen zu dem ganzen Gedichte. Später kehrte er nach Florenz zurück und gehörte vielleicht eine Zeitlang dem geistlichen Stande an. 1349 war er bereits tot.

Das „Lehrgedicht" (Dottrinale), wie Jacopo sein Werk nennt, ist eine reichlich mit Moralisationen durchsetzte Belehrung über astronomische, physische und moralische Fragen für das Volk. Zuerst handelt Jacopo von der Erde, den Elementen, den Sternen und ihrem Einfluß auf die Menschen und von den meteorologischen Erscheinungen. In diesem Abschnitte bekämpft er die Astrologie, ohne jedoch eine allgemeine Einwirkung der Sterne auf die Ereignisse der Welt und ihre Bewohner zu leugnen. In dem zweiten Teil bespricht er nacheinander die drei theologischen und vier Kardinaltugenden, die Herrschaft der Kirche, des Kaisers, der einzelnen Reiche, Städte und Schlösser, die Herrschaft über sich selbst und in der Familie, die Liebe, die weibliche Schönheit, den Haß und den freien Willen und fügt als Schluß den moralischen Inhalt der „Göttlichen Komödie" hinzu, der uns zeigen soll, wie wir die Herrschaft über uns zu üben haben.

Trotz der populären Absicht ist das Gedicht schwer zu verstehen. Jacopo war ebensowenig ein Dichter wie Cecco, und dazu that er der Sprache bewußt Zwang an. In der Form griff er auf Brunetto Latino (vgl. S. 52) zurück und verwendete den paarweis gereimten Siebensilbler; doch so, daß er stets drei Reimpaare zu einer Strophe zusammenfaßte. Mit zwei Ausnahmen besteht jedes der 60 Kapitel aus zehn solcher Strophen, eine wohlüberlegte Zahlensymbolik.

Zeigt sich bei Jacopo Alighieri wenigstens in manchen Ausdrücken und Bildern der Einfluß seines Vaters, so knüpfen einige moralische Schriftsteller wieder direkt an die alten Moralisten an. Gewissermaßen der Fortsetzer der Dichtweise Guittones (vgl. S. 53) ist Bindo Bonichi aus Siena, der, als Sohn eines Notars um 1260 geboren, sich dem Kaufmannsberufe zuwandte und von seinen Mitbürgern als tüchtiger, ehrenfester und werkthätiger Mann häufig mit hohen öffentlichen Ämtern betraut wurde. Am 3. Januar 1338 wurde er beerdigt. Von den Liebesliedern, die Bindo schrieb, ist uns nur ein einziges Sonett erhalten. In seinen zwanzig moralischen Kanzonen ist eine merkwürdige Gleichförmigkeit durchgeführt. Alle bestehen aus fünf Strophen zu je sechzehn Versen, die zur einen Hälfte Elf-, zur anderen Siebensilbler sind. Nur in der Reimordnung finden sich hier und da kleine Unterschiede. Inhaltlich sind sie meist dürr und weitschweifig und vielfach dunkel. Dazu kehren viele Gemeinplätze bis zum Überdruß wieder. An manchen Stellen zeigt sich aber auch tieferes Nachdenken, und überall tritt des Dichters edle Gesinnung hervor. Selbst wenn Gott nicht wäre, sagt er einmal, würde er der Tugend folgen und das Laster fliehen. Treffende Bilder und knapper, gewandter Ausdruck sind in den Kanzonen verhältnismäßig selten; in weit höherem Maße treten uns diese Vorzüge aber in den Sonetten entgegen, wo sich öfter zugleich ein gewisser Humor und Hang zur Satire zeigt. Laster jeden Standes, nicht zum wenigsten aber der Geistlichen und Mönche, werden darin mitgenommen, und seinen eigenen Stand schont er nicht, indem er ein Sonett beginnt: „Die Esel auf der Welt sind die Kaufleute“. Hier blieb die in Siena gepflegte humoristische Dichtweise nicht ganz ohne Einfluß auf ihn, die im Munde der Moralisten leicht zur Satire wurde.

Bindos Zeitgenosse, der älteste Erklärer Dantes, dessen lateinische Erläuterungen zur „Hölle“ bereits 1324 geschrieben wurden, Graziolo Bambaglioli, nahm sich in seinem Lehrgedichte Francesco da Barberino (vgl. S. 64) zum Vorbilde. Er ist spätestens 1291 geboren, war Notar von Bologna und wurde 1321 zum Kanzler dieser Stadt erwählt. Dieses Amt hatte er bis 1334 inne, als er mit vielen anderen Guelfen verbannt wurde. Zum Aufenthaltsort ward ihm Neapel angewiesen, wo er sehr bald als Statthalter in die Dienste des Grafen von Sartiano trat, der die Stadt für König Robert regierte. 1343 ist er schon gestorben. In Neapel fand er auch Muße, seine „Abhandlung der italienischen Sprüche über die Moraltugenden“ (Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali) zu verfassen, hundert Sprüche in kurzen Strophen, worin er in klarer, schöner Sprache von den Tugenden und ihrem Gegenteil und von ihrer Anwendung im politischen Leben spricht. Wie Francesco da Barberino schrieb er zu seinem Werke einen gelehrten lateinischen Kommentar.

Einige Sonettenkränze aus dieser Zeit zeigen endlich, daß auch die Nachahmung der allegorischen Dichtung unter dem Einfluß des Rosenromans (vgl. S. 62) noch nicht ganz ausgestorben war. Zu ihnen gehört „Amors Gericht“ (Giudizio d'amore), fünf Sonette, in denen Amors Gericht zu Ungunsten einer spröden Geliebten entscheidet, der „Schöne Apfel“ (Bel Pome), der unter durchsichtigem Schleier die Eroberung einer geliebten Frau trotz des eifersüchtigen Gatten schildert, und die ohne Schluß überlieferte „Versöhnung durch Amor“ (Conciliato d'amore) des Tommaso di Giunta, genannt Treguano, aus Florenz. Hier sind in die 26 Sonette auch vier Kanzonen eingestreut. Das 1336 verfaßte Gedicht ist recht unbedeutend, vielfach absichtlich dunkel und mit Latinismen gespickt.

Vollständig stellte es, wie eine vorangeschickte Inhaltsangabe lehrt, das Verhalten des Menschen zur Liebe in seinen verschiedenen Lebensaltern dar. In dem erhaltenen Teile sehen wir einen Jüngling, der Amors Macht verachtete, von Liebe ergriffen, dem geliebten Mädchen seine Liebe gestehen, aber viermal abgewiesen. In dem fehlenden Stücke fand dann die Versöhnung durch Amors Vermittelung statt.

Im Volke hatte sich damals eine besondere Art moralischer Dichtung herausgebildet, die zugleich das politische Gebiet betrat und dabei nicht selten satirisch wurde, die Prophezeiung (Profezia). Krieg, Hungersnot, Pest und anderes Unglück wurde der entsetzt lauschenden Menge in diesen Dichtungen verkündet, die sich, um den tiefen Eindruck noch zu erhöhen, der Sprache der Bibel und der Allegorie der Offenbarung Johannis in Deutung auf die unmittelbar bevorstehende Zukunft bedienten. Fürsten und Unterthanen wurden darin immer wieder zur Eintracht, zur Buße und zu guten Werken aufgefordert, um womöglich den Zorn des Allmächtigen abzuwenden, den sie durch ihr gottloses Thun heraufbeschworen hätten. Wenn die Prophezeiungen sich nicht in unbestimmten Andeutungen bewegen, sondern, wie es oftmals der Fall ist, auf einzelne geschichtliche Ereignisse eingehen, so haben wir ohne weiteres anzunehmen, daß sie erst nach deren Eintreten geschrieben und nur zurückdatiert sind. Die Verfasser solcher Prophezeiungen, deren wir nur wenige, wie Stoppa de' Bostichi und Tommaso Unzio, kennen, hatten wegen ihrer politischen Angriffe Grund, ihren Namen zu verschweigen. Daher sind die meisten derartigen Weissagungen anonym überliefert, oder sie werden Heiligen, Priestern und berühmten Mönchen in den Mund gelegt. So haben wir unter anderen noch Prophezeiungen der heil. Brigida, des heil. Hilarius, des heil. Vincenz, des Abtes Joachim und sogar der „Camilla, der sechsten italienischen Sibylle".

Neben diesen volkstümlichen moralisch-politischen und satirischen Gedichten finden wir auch jetzt wieder rein geschichtliche, die nunmehr neben der Form der Serventese auch die der Ballata und des Cantare (Erzählung in Oktaven) verwenden. Die erstere Form zeigt das um 1315 von einem guelfischen Florentiner verfaßte Lied auf die Schlacht bei Montecatini, das „Haus Neapel bei der Niederlage von Montecatini" (I Reali di Napoli nella rotta di Montecatini). Es ist ein Gespräch zwischen Maria von Ungarn, Karls II. Witwe, und einem der Niederlage Entronnenen, worin sich Maria nach ihrem im Kampf gefallenen Sohn Pietro erkundigt. Das Gedicht gehört, wie auch die beiden folgenden, der im 14.–16. Jahrhundert sehr beliebten erzählenden Gattung der „Lamenti" (Klagelieder) an, die, von Bänkelsängern verfaßt, die Gefühle des Volkes beim Tode berühmter Personen und dem Unglück von Städten und Provinzen zum Ausdruck brachten. Meistens treten die Beklagten selbst redend auf und werden je nach dem politischen Standpunkt des Dichters mit guten oder schlechten Zügen ausgestattet. 1347 entstand gleichfalls in Ballatenform, und von einem unbekannten guelfischen Florentiner verfaßt, das Lied auf den „Tod des Andreas von Ungarn" (La morte di Andrea d'Ungheria), das in schmuckloser Weise die Ermordung des unglücklichen jungen Gatten der Königin Johanna im Jahre 1345 erzählt. Von ghibellinischem Geist durchweht ist der Cantare auf die „Übergabe von Treviso und den Tod des Cangrande della Scala" (La resa di Treviso e la morte di Cangrande della Scala), der aus sechszeiligen Strophen von vier miteinander reimenden Elfsilblern und zwei gleichfalls reimenden Sechssilblern in der Reihenfolge a a a b a b besteht.

Der toskanische Verfasser beschreibt den Zug Cangrandes von Verona nach Treviso, sein Lager, die friedliche Übergabe der Stadt und den glänzenden Einzug in ihre Mauern. Nach kurzer Unterbrechung berichtet er dann von der plötzlichen Erkrankung des Fürsten, von seinen Klagen und Reden auf dem Sterbebette, seiner Beichte und seinem Testament, dem Jammer um seinen Tod und seiner Beisetzung. Eine kurze Moralisation bildet den Schluß.

Die Darstellung ist lebhaft und gewandt und voll wohlthuender Wärme. Man hat geglaubt, das Gedicht sei von einem Augenzeugen verfaßt worden, und hat es daher in das Jahr des Ereignisses (1329) gesetzt. Dagegen spricht aber die Form und manches in der Sprache. Es ist

vielmehr wohl eine etwa um die Mitte des Jahrhunderts vollzogene Überarbeitung eines älteren Serventese gleichen Inhaltes, von dem ein Bruchstück erhalten ist.

Die religiöse Dichtung dieser Zeit hat eine große Menge Lauden hervorgebracht, die sich in ihrer ganzen Empfindungsweise und im Ausdruck denen Jacopones (vgl. S. 47) und seiner Zeitgenossen anschließen. Unter ihren Verfassern wird Tomasuccio genannt. Neben der lyrischen und dramatischen Form fehlen auch nicht die Erzählungen von Heiligenleben, die aber neben der Laudenform mit Vorliebe die älteren erzählenden Metren verwenden. Der größte Teil dieser Dichtungen ist der Toskana und Umbrien zuzuweisen, doch haben wir auch einige aus dem Norden und dem Süden.

Auch die Prosa fand in derselben Zeit eine überaus reiche Entwickelung und weist in den meisten Fällen eine Reinheit und Schönheit, Kraft und Frische der Sprache auf, die noch heute als mustergültig hingestellt wird. Es waren fast ausschließlich toskanische Schriftsteller, die sie handhabten, und diese brauchten nur zu schreiben, wie sie redeten. Schriftsprache und Umgangssprache waren um diese Zeit noch wenig unterschieden; auch einfache Leute konnten daher gut schreiben. Bei manchen Werken ist zudem der Einfluß Dantes klar ersichtlich. Einen breiten Raum nehmen unter diesen Schriften wiederum die Übersetzungen aus dem Lateinischen und Französischen ein. Das Bedürfnis, die Werke der Nachbarn und Vorfahren kennen zu lernen, war mit dem Bildungsbedürfnis überhaupt gewachsen, und die Fähigkeit, sie richtig zu verstehen und gut wiederzugeben, hatte sich bedeutend gesteigert. Es ist unmöglich, alle hierher gehörigen Schriften aufzuzählen, nur einige der wichtigsten mögen Erwähnung finden, um zu zeigen, in welcher Richtung sich die Übersetzungsarbeit vorherrschend bewegte. So waren unter den Römern besonders Ovid (Heroiden, „Ars amandi“, „Remedia amoris“) und Virgil („Äneis“) beliebt; von Sallust wurden die „Jugurthina“ und „Catilinaria“ übertragen, und daneben durften die hochgeschätzten äsopischen Fabeln ebensowenig fehlen wie die „Consolatio“ des Boethius. Die Briefe des Seneca und des Valerius Maximus neben dem Abenteuerroman „Apollonius von Tyrus“ und der trojanischen Geschichte des Guido delle Colonne (vgl. S. 18) geben Zeugnis, wie weit sich das Interesse erstreckte. Aus dem Französischen wurden der Roman „Fioravante“, Benoits de Sainte More „Trojanischer Krieg“, die Reisebeschreibungen des Marco Polo und das Buch Sidrach übersetzt, eine besonders beliebte Encyklopädie über alle Zweige des Wissens in der Form von Frage und Antwort. Vor allem waren religiöse, asketische und moralische Schriften hoch angesehen. Wir haben u. a. Übersetzungen aus dem Lateinischen von der Bibel, dem Leben der heil. Väter und vielen Legenden, den „Gradi“ des heil. Hieronymus, der „Leiter zum Paradiese“ des San Giovanni Climaco, dem „Trostbüchlein“ des Heinrich von Settimello und der „Regierung der Fürsten“ von Egidio Colonna.

Ein Teil der Übersetzungen der Lebensbeschreibungen der heil. Väter stammt von dem Dominikanermönch Domenico Cavalca aus Vico Pisano, der auch einiges aus der Heiligen Schrift übertrug. Er wurde etwa 1270 geboren und lebte meist in Pisa, wo er 1342 nach einem Leben werkthätiger Nächstenliebe, von der ganzen Stadt betrauert, starb. Von noch größerer Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Prosa als durch seine Übersetzungen war er durch seine moralisch asketischen Traktate, die er unter reichlicher Benutzung lateinischer Vorlagen verfaßte. In einfacher, natürlicher, fast nüchterner Sprache geschrieben, von wahrhaft evangelischem Geiste durchweht, aber die Schäden der Zeit, besonders die der Kirche, offen aufdeckend, fanden sie im Volke die weiteste Verbreitung. Einige der wichtigsten davon seien kurz erwähnt und gekennzeichnet.

Die „Geißel der Geistlichen" (Disciplina degli Spirituali) behandelt die zehn Hauptfehler, die namentlich die Geistlichen an wahrem religiösen Leben hindern. Der „Trattat von der Reinheit des Herzens" (Trattato della mondizia del cuore) zeigt, wie man sich von den Lastern reinigen soll. Die „Medizin des Herzens" (Medicina del cuore) richtet sich gegen die Ungeduld. Der „Kreuzesspiegel" (Specchio di Croce) gibt erbauliche Tugendlehren zum Zwecke moralischer und religiöser Vervollkommnung, während der „Trattat der dreißig Thorheiten" (Trattato delle trenta stoltizie), aus Prosa und dreißig Sonetten bestehend, die das in ungebundener Rede Dargestellte kurz zusammenfassen, von den wesentlichsten Thorheiten spricht, die den Menschen am moralischen und religiösen Gesunden hindern. Der „Sündenspiegel" (Specchio dei peccati) handelt von den gewöhnlichsten Sünden der Menschen. Groß angelegt ist die unvollendete „Erklärung des apostolischen Symbols" (Esposizione del Simbolo degli Apostoli), welche die verschiedensten theologischen, ethischen, metaphysischen und sonstigen Fragen erörtert.

Die ausschließlich lehrhaften Gedichte Cavalcas, Sonette, Serventese und Lauden, haben keinen größeren dichterischen Wert. Wie Cavalca durch seine Schriften auf die Menge wirkte, so wirkte sein Ordensbruder Giordano da Rivalto durch seine Predigten auf sie. Er wurde um 1260 zu Rivalto bei Pisa oder in der Stadt selbst geboren, trat in den Dominikanerorden, studierte und lehrte Theologie und starb am 19. August 1311 in Piacenza auf der Reise nach Paris, wohin er als Lektor berufen war. Er predigte oft mehrere Male am Tage auf öffentlichen Plätzen und in Kirchen unter großem Zulaufe des Volkes in der Vulgärsprache. Begeisterte Zuhörer schrieben die Predigten auf. Sie zeichnen sich durch Klarheit und Reinheit der Sprache aus und lassen trotz der nachträglichen und unvollständigen Niederschriften, deren Verfassern es hauptsächlich auf die Gelehrsamkeit ankam, die machtvolle, hinreißende Persönlichkeit des Redners wohl erkennen.

Ein tüchtiger Prediger war auch Fra Bartolomeo da San Concordio, der in ähnlicher Absicht wie Cavalca verschiedene Traktate und eine Abhandlung in lateinischer Sprache „De Documentis antiquorum" (Über die Belehrungen der Alten) verfaßte, die er auf Wunsch des Florentiners Geri degli Spini unter dem Titel „Ammaestramenti degli antichi" in vorzügliches Italienisch übertrug. In dem Buche sammelt er, mit eigenen Zuthaten, aus den verschiedenartigsten Schriften einige tausend Sprüche, die er nach ihrem Inhalte und nach ihrer Herkunft zu jedermanns Nutzen und Frommen anordnet. Solche Blumenlesen waren unter dem Titel „Fiori", „Fioretti", „Fiorite" auch in diesem Jahrhundert wieder eine sehr beliebte Unterhaltungs- und Erbauungslektüre im Volke. Wir erfuhren bereits, daß der „Fiore di Virtù" (vgl. S. 59) um diese Zeit toskanisiert wurde. Viel größer angelegt ist die „Fiorita" des Richters Armannino aus Bologna. Sie besteht aus 33 Büchern und ist 1325 dem späteren Reichsverweser Ludwigs des Bayern, Bosone da Gubbio, gewidmet. Inhaltlich bietet sie eine Reihe durch moralische Betrachtungen in Prosa und Versen verbundene Erzählungen von der Erschaffung der Welt an bis auf die trojanische und thebanische Sagengeschichte und die Geschichte Roms bis auf Cäsar, denen am Schlusse ein kurzer Auszug aus der Tafelrunde König Arthurs hinzugefügt ist. Armannino benutzt klassische und mittelalterliche Schriften und ahmt in der Form des Boethius „Trost der Philosophie" nach.

Weit besser geschrieben ist die „Blütenlese Italiens" (Fiore d'Italia) des Bruders Guido del Carmine aus Pisa, von dem wir auch einen lateinischen Kommentar zu den ersten 27 Gesängen der „Hölle" Dantes und eine Erklärung der „Hölle" in Terzinen haben. In sieben Büchern wollte er eine Darstellung der Entwickelung Italiens und des römischen Volkes bis in seine Zeit hinein geben. Wir haben aber nur die beiden ersten und können nicht einmal feststellen, ob die anderen verloren gegangen oder überhaupt nicht geschrieben worden sind. Klassische Sagen, biblische Erzählungen und geschichtliche Thatsachen sind miteinander vermischt. Das

zweite Buch ist ein Auszug aus der „Äneis“ und oft unter dem Titel „Fatti d'Enea“ (Thaten des Äneas; s. die beigeheftete farbige Tafel „Äneas und Dido“) für sich gedruckt worden und noch heute weit verbreitet. Die liebevolle Beschäftigung mit Dante tritt in diesem Werke durch häufige Berufung auf ihn hervor und hat nicht wenig auf den schön abgerundeten Satzbau und seine klare, kraftvolle Sprache gewirkt. Ebenso verbreitet im Volke sind die „Blüten des heil. Franciscus“ (Fioretti di San Francesco), die in liebenswürdiger Einfachheit und mit gläubigem Sinne sagenhafte Züge aus dem Leben des Heiligen und seiner Schüler berichten. Dies goldene Büchlein ist nach lateinischen Vorlagen des Ugolino da Monte Giorgio von einem unbekannten Toskaner verfaßt. Eine Art Blumenlese ist endlich auch der „Abenteuernde Sizilianer“ (Avventuroso Ciciliano), der dem Bosone Raffaelli da Gubbio zugeschrieben wird, von dem wir auch eine Inhaltsangabe der „Göttlichen Komödie“ in Terzinen und einige wertlose Gedichte besitzen. Er nahm thätigen Anteil an den Parteikämpfen in seiner Heimatstadt und hatte nach seiner Verbannung (1315) in verschiedenen Städten leitende Stellungen inne. Papst Benedikt XII. ernannte ihn am 15. Oktober 1337 auf ein Jahr zu dem wichtigen Amte eines römischen Senators, was Petrarca veranlaßte, eine seiner berühmtesten und schönsten Kanzonen an ihn zu richten. Er starb nach 1349.

Der Inhalt des Buches ist, von zahlreichen Abschweifungen abgesehen, folgender. Nach der Sizilianischen Vesper (1282) verlassen fünf franzosenfreundliche Barone ihr Vaterland auf zehn Jahre. Der erste kämpft für den König von Tunis gegen die Araber (Buch I). Der zweite tritt in den Dienst des Königs Karl von Neapel, dann des Papstes Nikolaus III. und wird von diesem als Gesandter nach England geschickt (Buch II). Der dritte endlich kämpft für den Herrscher von Slawonien gegen Saladin und gegen die Ungarn. Alle drei kehren mit Schätzen beladen in ihre Heimat zurück. Die beiden anderen, von denen nicht weiter die Rede ist, sind bei ihren Kämpfen umgekommen (Buch III). Den drei Büchern sind Anmerkungen hinzugefügt, die, ohne jeden Zusammenhang mit dem Werke, reiche Auskunft über Thatsachen und Personen geben, wie sie in der Darstellung nebenbei erwähnt sind. Die Geschichte von den fünf Baronen ist also nur ein sehr ungeschickt erfundener Rahmen für eine bunte Blumenlese von moralischen Belehrungen, die den mannigfachsten alten und mittelalterlichen Quellen, zum Teil schon in italienischen Übersetzungen, entnommen sind. „Der tapfere Mann geht selten unter, wenn er mit reifem Verstand und Vorsicht an die Wechselfälle des Glückes herantritt“, das soll, wie der Verfasser selbst am Schlusse sagt, das Buch lehren, dessen Darstellung ebenso ungeschickt wie seine Anordnung ist.

Aus all diesen Schriften lernen wir die geistigen Bedürfnisse der Menschen kennen, deren Denken und Handeln Dante in seiner „Komödie“ mit so scharfen Umrissen gezeichnet hat. Eine willkommene Ergänzung erfährt sein Bild durch die Chroniken zweier Landsleute von ihm, die für uns die wichtigsten Prosadenkmäler der Zeit sind, weil sie, mit den gleichen stilistischen Vorzügen wie die meisten übrigen Schriften des 14. Jahrhunderts ausgerüstet, den ganzen Reiz der warmen, unmittelbaren Empfindung zeigen und alle anderen gleichzeitigen Chroniken in italienischer Sprache an Wert weit hinter sich zurücklassen. Die ältere dieser beiden Chroniken rührt von einem Parteigenossen Dantes her. Dino Compagni wurde etwa 1257 als Sohn einer guelfischen Handwerkerfamilie geboren, die im Borgoviertel am Arno wohnte. Wie seine Eltern, betrieb er die Seidenweberei und zählte mehrfach zu den Konsuln (Vertretern) der Zunft. Daneben war er politisch thätig. Als die Spaltung der guelfischen Partei eintrat, hielt er sich zu den Weißen und war wie Dante ein großer Feind Bonifaz' VIII. Als seine Partei den Schwarzen erlag, konnte er sich, als Prior, zwar vor der Verbannung retten, aber mit seiner öffentlichen Thätigkeit war es von diesem Augenblick an vorbei, und er verbrachte seine letzten Lebensjahre in stiller Zurückgezogenheit. Er starb am 26. Februar 1324. Die Ankunft Heinrichs VII. in Italien, die das Herz so vieler Männer höher schlagen ließ, weckte auch in Dino Hoffnungen





Aneas und Dido (zu den „Fatti d'Enea“).

Äneas und Dido (Virgil, „Äneis" I, 418 ff.).

Äneas, nach Afrika verschlagen, hat mit Achates, von einer Wolke verhüllt, den Tempel der Juno betreten, an dessen Wänden Darstellungen aus der trojanischen Geschichte angebracht sind. Dorthin gelangen auch Sergestus, Cloanthus, Ilioneus und andere Trojaner, die von der mittlerweile erschienenen karthagischen Königin Dido freundlich aufgenommen werden. Das veranlaßt auch Äneas und Achates, ihre Umhüllung abzulegen, und ersterer begrüßt die Königin. Rechts sieht man die Burg von Karthago bauen, welche die Form des Palazzo Riccardi zu Florenz zeigt.

auf bessere Zeiten, und er griff zur Feder, um die unselige Spaltung der Guelfen zu schildern, die so unsägliches Leid über seine Vaterstadt gebracht hatte. Zwischen 1310 und 1312 verfaßte er die „Chronik der zu seinen Zeiten vorfallenden Dinge" (Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi), welche die Ereignisse in Florenz von 1280—1312 darstellt, und deren Hauptinhalt die blutigen Kämpfe der Weißen und Schwarzen in den Jahren 1300 und 1301 bilden. Wie Dante in seinem Gedichte immer als handelnde Person bei den unaufhörlich wechselnden Scenen auftritt, so Dino in seiner Chronik. Bei allen wichtigen Angelegenheiten, die er schildert, hat er selbst eingegriffen und eine Hauptrolle gespielt. Seine Stärke ist die Erzählung dieser Ereignisse und Erlebnisse und die greifbare Zeichnung der außer ihm dabei beteiligten Männer. Dies persönliche Gepräge verleiht der in ihrer Echtheit oft, aber mit Unrecht angezweifelten Chronik ihren eigenartigen Reiz und ihren größten Wert. Wo Compagni über den engen Rahmen dessen, was er mit eigenen Augen sah, hinausgreifen will, scheinen ihm die Kräfte zu versagen, und seine Darstellung wird ungeschickt.

Ein viel weiteres Ziel steckte sich Giovanni Villani (s. die nebenstehende Abbildung). Sein Geburtsjahr ist unbekannt, doch fällt es wahrscheinlich in die siebziger Jahre des 13. Jahrhunderts. Wie sein Vater Villano di Stoldo, wurde er Kaufmann und kam als solcher verschiedentlich nach Frankreich und Flandern (1302—1304). Vielfach und zum Heile der Stadt bekleidete er öffentliche Ämter in Florenz. Vor seinem Lebensende traf ihn noch harte Bedrängnis. Als 1346 das große Bankhaus der Bardi zusammenbrach, wurden auch die Bonaccorsi in den Zusammensturz hineingezogen, deren Geschäftsteilhaber Villani war. Zahlungsunfähig, mußte er einige Zeit im Schuldgefängnis zubringen. Die Pest des Jahres 1348 raffte auch ihn dahin. Der Anblick der gewaltigen Überreste aus der Blütezeit Roms, wohin er im Jubiläumsjahre 1300 als frommer Pilger gewandert war, die Festlichkeiten, denen er dort beiwohnte, und die Beschäftigung mit den alten Schriftstellern regten in Villani den Gedanken an, die Geschichte seiner Vaterstadt von den Anfängen bis auf seine Zeit zu schreiben. Nach Hause zurückgekehrt, brachte er seinen Plan zur Ausführung und arbeitete unverdrossen bis kurz vor seinem Tode an dem Werke. Dort, wo er von der Pest spricht, schreibt er: „Und diese Pestilenz dauerte bis . . ." Die Lücke blieb unausgefüllt.



Giovanni Villani. Nach einem alten Ölgemälde in den Uffizien zu Florenz.

Die Chronik umfaßt zwölf Bücher, von denen ein Teil sicher schon bei Lebzeiten des Verfassers bekannt wurde. Villani beginnt mit dem Turmbau zu Babel und wiederholt in den ersten Büchern all die im Mittelalter so weit verbreiteten Sagen von der Gründung und Zerstörung von Städten und Reichen. Sobald er aber zu seinem eigentlichen Thema, der Geschichte von Florenz im Mittelalter, kommt, sind seine Angaben meist sehr genau und eingehend, so daß sie neben Dino Compagni unsere beste Quelle für die ältere florentinische Geschichte sind. Dabei geht er oft über die Grenzen, die er sich gesteckt hat, hinaus und berührt auch die Geschichte des übrigen Italien und seine Beziehungen zu auswärtigen Mächten,

selbst dem Orient. Freilich behandelt auch er die Thatsachen nicht nach ihrem inneren Zusammenhange, sondern wie alle mittelalterlichen Chronisten reiht er sie nach ihrer Gleichzeitigkeit nebeneinander auf.

Als Quelle benutzte Villani außer den Klassikern und mittelalterlichen Chroniken auch vielfach mündliche Mitteilungen und die florentiner Archive. Letztere lieferten ihm die wichtigen Angaben über die Steuerverhältnisse und die Geldausgaben der Stadt. Ein stark moralisierender und religiöser Zug geht durch die Darstellung, die meist einfach und klar ist, sich aber nicht immer von Nachlässigkeiten und französischen Eindringlingen im Wortschatze fernhält. Hier sei gleich bemerkt, daß Giovannis Bruder Matteo (s. die Abbildung, S. 121) die Chronik in derselben Weise bis 1363 fortführte, wo auch er an der Pest starb, und daß dessen Sohn Philipp noch einige Kapitel hinzufügte, die bis ins Jahr 1364 reichen.

Während sich so die verschiedenen Zweige der italienischen Litteratur, die wir in der Anfangsperiode fanden, immer weiter entwickelten, ohne daß nochmals ein Werk entstand, das sich neben die „Göttliche Komödie" stellen könnte, weil keiner es nach Dante vermochte, alle Empfindungen und Anschauungen seiner Zeit durch den Zauber der Kunst in einem einzigen großen Bilde vorzuführen, wurden auch die Studien der klassischen Litteratur nicht vernachlässigt. Sie gewannen in dem folgenden Jahrhundert, wie wir sehen werden, sogar so sehr die Überhand, daß sie die italienische Litteratur zeitweise ganz zurückdrängten. Über die Entwickelung der klassischen Studien im 13. Jahrhundert und im Anfang des 14. in der Toskana und Mittelitalien sind wir noch recht wenig unterrichtet. Wir wissen nur, daß hier Geri d'Arezzo ein Hauptförderer dieser Bestrebungen war. Von seinen Briefen und Satiren jedoch, welche die Zeitgenossen und später noch die Humanisten bewunderten, ist bis jetzt nichts aufgefunden. Im Norden Italiens, wo die Entwickelung der italienischen Litteratur zunächst überhaupt noch zurücktrat, ist der Mittelpunkt der klassischen Studien Padua. Hier hatte der Richter Lovato de' Lovati, der in den vierziger Jahren des 13. Jahrhunderts geboren sein wird und am 7. März 1309 starb, durch seine glänzende Beredsamkeit und Gelehrsamkeit einen für das Altertum begeisterten Kreis von Schülern um sich gesammelt. Von seinen eigenen lateinischen Schriften ist wenig erhalten, wir erfahren aber, daß er der erste mittelalterliche Gelehrte war, der durch seine Beobachtung die metrischen Regeln der Tragödie in Senecas Stücken richtig erkannte. Sein bedeutendster Schüler, dem er zugleich ein väterlicher Freund war, und der nach seinem Tode den geistigen Mittelpunkt der klassischen Studien in Padua bildete, war Albertino Mussato. Er wurde im Frühherbst 1261 in Gazo, einer Vorstadt Paduas, geboren und verlebte eine entbehrungsreiche Jugend. Seinen Lebensunterhalt verschaffte er sich durch Bücherabschreiben und Stundengeben, ohne jedoch darüber die eigene Weiterbildung zu vernachlässigen. So brachte er es zum Notar und wurde bald so angesehen, daß der reiche paduaner Bürger Paolo Dente nicht zögerte, ihm seine Tochter zur Ehe zu geben. Seine zahlreichen Verdienste um die Vaterstadt wurden von seinen Mitbürgern bereitwillig anerkannt, und die Universität beschloß, ihn wegen seiner Schriften feierlich zum Dichter zu krönen. Die Krönung, die wahrscheinlich am Weihnachtstage stattfand, war ein Fest für die ganze Stadt. Der Senat aber bestimmte, Mussatos Tragödie „Eccerinis" solle jeden Weihnachtstag öffentlich vorgelesen werden, und danach sollten sich die Professoren und Studenten nach des Dichters Wohnung begeben, um ihm als Sinnbild der Tragödie ein Ziegenfell zu überreichen. Nur einmal scheint freilich dies Fest stattgefunden zu haben, denn schon 1314 und 1318 mußte Mussato aus politischen Gründen Padua zeitweilig, seit 1328 aber dauernd verlassen. Verarmt starb er zu Chioggia am 31. Mai 1329.

Für die Jetztzeit sind seine geschichtlichen Werke am wichtigsten, weil sie mit überraschender Wahrheitsliebe und Genauigkeit zum größten Teil Selbsterlebtes berichten. In 16 Büchern stellt er den Zug Heinrichs VII. nach Italien dar unter dem Titel „Kaisergeschichte von den Thaten Heinrichs VII." (Historia augusta de gestis Henrici VII). Die Ereignisse nach dem Tode des Kaisers bis 1329 schildert er in den 15 Büchern „Über die Kriegsthaten der Italiener nach dem Tode Heinrichs VII." (De rebus gestis Italicorum post mortem Henrici VII), die jedoch nach Buch 14 eine große Lücke enthalten. „Ludwig der Bayer" (Ludovicus Bavarus) endlich behandelt den Romerzug Ludwigs des Bayern und schließt mit den Ereignissen des Mai 1329. Die Belagerung Paduas durch Cangrande (1320), die er in dem zweiten Werk erzählt hat, stellte er auf Wunsch der Notargenossenschaft noch einmal für weitere Kreise in drei Büchern in Hexametern dar. Als Muster diente ihm Virgil. In seinen Prosaschriften suchte er Livius und Sallust nachzuahmen. Durch zu engen Anschluß an seine Vorlagen wird seine Darstellung oft ungeschickt und dunkel und verliert den Reiz der Unmittelbarkeit.



Matteo Villani. Nach einem alten Ölgemälde in den Uffizien zu Florenz. Vgl. Text, S. 120.

Weit höher steht sein Latein in den dichterischen Werken. Hier übertrifft er erst recht Dante und seine übrigen Zeitgenossen, ja selbst noch Boccaccio. In seiner Tragödie „Ecerinis" (Ezzelino-Tragödie) hat er Seneca nachgeahmt, zu dessen Studium und Verständnis ihm Lovato den Weg gewiesen hatte. Um seine Mitbürger vor Cangrande della Scala, der nach Padua Gelüste trug, zu warnen, führte er ihnen die scheußlichen Gestalten des Ezzelino da Romano, der seit 1237 Herr von Padua war, und seines Bruders Alberico vor. Die Nachahmung Senecas ist eine mehr äußerliche, auf die Form (fünf Akte mit Chor und Dialog) und das Versmaß (iambische Trimeter und lyrische Maße in den Chorgesängen) und den Schmuck in Gedanken und Bildern gerichtete. Dennoch muß Mussato das Verdienst zugestanden werden, die erste Renaissancetragödie geschrieben zu haben. Im Kerne ist das Stück allerdings christlich und mittelalterlich. Die Einheit von Handlung, Helden und Ort ist nicht gewahrt, zeitlich erstreckt sich der Inhalt über fünfzig Jahre. Es ist trotz des Gewandes der Tragödie ein Epos geblieben. Der Dichter selbst benennt es im Hinblick auf „Äneis", „Achilleis" 2c., vergleicht es in einer Epistel mit der „Thebais" des Statius und bestimmt es nur zum Vortrage. Er wollte auch gar nicht eine rein klassische Tragödie schreiben; dann hätte er wohl nach einem klassischen Stoff gegriffen. Er wollte als Patriot seine Mitbürger vor grausamer Knechtschaft bewahren, daher malte er ihnen die eigene jüngste Vergangenheit, die noch immer alle Gemüter beschäftigte, und kleidete seinen Gegenstand in die nach seiner Ansicht wirkungsvollste Form.

Am glücklichsten ist Mussato aber da, wo er Ovid nachahmt, in seinen vielen kleineren Dichtungen, von denen die Episteln, Elegien, Soliloquien (Selbstgespräche), fast alle in

Distichen oder Hexametern, hervorzuheben sind. Die Soliloquien, am abgerundetsten und abgeklärtesten, sind ausschließlich religiösen Inhaltes. Die Episteln und Elegien geben ein gut Stück seiner Lebensgeschichte, zeigen ihn als Bürger und Politiker und enthüllen uns seine Ansichten über die Dichtkunst und ihren erhabenen Zweck, die Menschheit unter dem Bilde der Fabel zu belehren. Auch ihm ist die klassische Mythologie noch das Gewand christlicher Gedanken.

Neben ihm ist Ferreto dei Ferreti aus Vicenza zu nennen. Er stammt aus einer Juristenfamilie und ist um 1294 geboren. Er wurde selber Notar und bekleidete vielfach Ehrenämter in der Notariatsgenossenschaft seiner Vaterstadt, wo er 1337, wohl nach einem ruhigen Leben, starb. Als Cangrande Padua unter seine Botmäßigkeit gebracht hatte, verfaßte er ihm zum Preise ein Gedicht in Hexametern in vier Büchern, worin er seine Geburt und sein Leben bis zum Jahre 1311 mit vielfacher Anlehnung an die „Ecerinis" Mussatos schildert. Die Darstellung ist weitschweifig, überladen und reich mit klassischen Reminiscenzen durchsetzt. Nach dem Tode Cangrandes (1329) sprach sich Ferreto in seinem 1330 geschriebenen Geschichtswerke (Historia rerum in Italia gestarum. Geschichte der Ereignisse in Italien), das die Schicksale Italiens und besonders die der Städte Padua und Vicenza in sieben Büchern behandelt, lange nicht so wohlwollend über ihn aus. Es regte sich in ihm der Patriot, dessen Vaterstadt von Cangrande geknechtet worden war. Die ersten drei Bücher enthalten, mit dem Tode Friedrichs II. beginnend, die Einleitung, das vierte setzt mit Heinrich VII. ein. Sicher wollte Ferreto die Schilderung bis zu seiner Zeit fortführen, denn an einer Stelle erklärt er, daß er von einer 1328 vorgefallenen Thatsache noch sprechen wolle. Er hat sein Werk aber nicht vollendet; es gelangt nur bis 1318. Auch in diesem Prosawerke zeigt sich die Neigung Ferretos zu überladenem Ausdruck; trotzdem ist seine Darstellung aber viel geschickter und fließender als die Mussatos. Inhaltlich erreicht er ihn freilich nicht, weil er, auch selbst für seine Zeit, vielfach nach fremden Quellen arbeitet. Dabei zeigt sich öfter ein Schwanken in der Beurteilung von Persönlichkeiten und Thatsachen, das in dem Schriftsteller einen einheitlichen, festen Charakter vermissen läßt.

Die liebevolle Beschäftigung mit den lateinischen Schriftstellern hatte so zu einem immer leichteren und tieferen Verständnis ihrer Sprache geführt. Man erlangte die Fähigkeit, in gutem, ja zierlichem Latein zu schreiben. Die Wertschätzung der Werke und die Auffassung ihres Inhaltes blieb aber immer noch im wesentlichen mittelalterlich. Sie dienten als unübertroffene Vorbilder für den Schmuck der Darstellung und liehen die verschiedensten Namen zur Bezeichnung mittelalterlicher Einrichtungen. Sie boten vor allem einen unerschöpflichen Vorrat von Lebensregeln und Lehren, die man als willkommene Stütze für die eigenen Ansichten benutzen konnte. Die Zeit war aber nicht mehr fern, wo man das wahre Wesen der alten Schriftsteller auffaßte, wo schärfer blickenden Augen die unendliche Kluft sichtbar wurde, welche die alte und die mittelalterliche Weltanschauung trennt. Ein mächtige Sehnsucht nach der Vergangenheit erfaßte nun die besten Geister, unwiderstehlich fühlten sie sich von ihrem neuen Lichte angezogen, ihr ganzes Streben war darauf gerichtet, die Gegenwart zu beseitigen und das Altertum in seinem Glanze wiederherzustellen, in seinen politischen Einrichtungen, seiner Wissenschaft und Kunst, seinem ganzen Leben. Dieser Kampf zweier Weltanschauungen, die nach dem Sieg der einen eine neue, farbenprächtige Blüte der italienischen Litteratur zeitigte, tritt uns zuerst bedeutsam bei Petrarca entgegen, dessen beschauliche Gemütsanlage ihm das günstigste Feld bot. Petrarca ist in seiner Zeit der bedeutendste Förderer der Wiedererweckung des klassischen Altertums und somit einer neuen Kulturform gewesen, die für das ganze gebildete Abendland maßgebend wurde.



5. Petrarcas Leben und lateinische Schriften.

Neben Dante und vielen anderen Weißen traf im Jahre 1302 auch Petrarcas Vater, den florentiner Notar Ser Petracco oder Petraccolo (d. h. Pietro) di Messer Parenzo, das Urteil der Verbannung. Auch er sah seine Heimat nicht wieder Das benachbarte Arezzo bot ihm und seiner Familie den ersten Zufluchtsort. Hier schenkte ihm seine Gemahlin Eletta Canigiani am 20. Juli 1304, an demselben Tage, an welchem die Weißen von Florenz die blutige Niederlage bei Lastra erlitten, einen Sohn Francesco, der unter seinem latinisierten Namen Petrarca (s. die Abbildung, S. 130) nicht geringere Berühmtheit erlangen sollte als sein großer Landsmann und seines Vaters Schicksalsgenosse Dante. Schon 1305 zog der kleine Francesco mit seiner Mutter, der das Betreten florentinischen Gebietes gestattet wurde, nach Incisa im Arnothale, woher sein Vater stammte, und wo er noch ein Landgut besaß. Auf der Reise, die im Februar stattfand, wäre der Knabe beinahe ertrunken. Von dem Einflusse der Mutter auf die geistige Entwickelung des Kindes erfahren wir nichts aus des Dichters Munde, der, sonst so mitteilsam, hierüber merkwürdigerweise völlig schweigt. 1310 vereinigte sich die Familie wieder in Pisa, und hier bekam Petrarca den ersten Unterricht bei dem Grammatiker Convenevole da Prato. Schon 1312 begab sich Petracco mit seiner Familie auf dem Seewege nach Avignon, das seit 1305 zeitweilig und seit 1316 dauernd der Sitz der Päpste während ihrer „babylonischen Gefangenschaft" wurde. Fast wäre das Schiff, das ihn trug, vor Marseille das Opfer eines heftigen Nordsturmes geworden. Als auch Convenevole nach der Provence übergesiedelt war und in Carpentras lebte, wurde Petrarca von seinem Vater dorthin geschickt und trieb von 1315—19 bei ihm Grammatik, Rhetorik und Dialektik. Er machte schnelle Fortschritte und konnte bald Cicero lesen, der ihn wegen seiner Sprache besonders fesselte, wenn er gleich den Inhalt noch nicht richtig erfassen konnte.

1319 bezog Petrarca, erst fünfzehnjährig, die Universität Montpellier, um auf des Vaters Wunsch die Rechte zu studieren. Hier blieb er bis 1323 und ging dann zur Vollendung seiner Studien nach Bologna. Nur gezwungen beschäftigte er sich mit der Juristerei und verbrachte die meisten Freistunden mit dem Lesen seiner geliebten Klassiker. Petracco, der befürchten mochte, daß

Obenstehende Initiale stammt aus einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Riccardiana zu Florenz.

des Sohnes Studium ernstlich darunter leide, suchte dem ein Ende zu machen. Eines Tages erschien er plötzlich in Montpellier, holte die wohlversteckten Bücher hervor und warf sie in die Flammen. Die heißen Thränen des Sohnes vermochten ihn nur dazu, einen Virgil und des Cicero Rhetorik dem gierigen Elemente noch rechtzeitig wieder zu entreißen. In Bologna führte Petrarca mit seinem Bruder und Studiengenossen Gherardo, der väterlichen Aufsicht mehr entrückt, ein glückliches, freudiges Studentenleben und schloß manche dauernde Freundschaften, so mit Tommaso da Caloria aus Messina, der ihn in seiner Liebe zum Altertum bestärkte. Im Februar 1325 finden wir ihn wieder in Avignon, doch scheint er erst 1326 endgültig dorthin zurückgekehrt zu sein, nachdem die Eltern gestorben waren. Auf sich selbst angewiesen und ohne Vermögen, trat er mit seinem Bruder in den geistlichen Stand und empfing die niederen Weihen. Dadurch sicherte er sich eine angesehene Lebensstellung und eine gute Einnahme, ohne daß er zu mehr als Messelesen verpflichtet war. Die freie Zeit konnte er jetzt ausschließlich seinen geliebten Studien widmen, und der Drang zu ihnen war so ungestüm, daß er es später stets ausschlug, höhere geistliche Würden zu bekleiden, um ihnen nicht durch eine umfassende Amtsthätigkeit entzogen zu werden. Wenn auch aufrichtiger Glaube Petrarca den Schritt leicht gemacht haben wird, so war er doch für ihn nicht gleichbedeutend mit Weltflucht. Im Gegenteil sehen wir ihn sich in den Strudel des gesellschaftlichen, moralisch vielfach anstößigen Lebens am päpstlichen Hofe stürzen und mit anderen jungen Leuten in stutzerhaftem Auftreten wetteifern. Um diese Zeit knüpfte er viele für ihn wertvolle Beziehungen an und schloß die für sein weiteres Leben so wichtige Freundschaft mit Giacomo Colonna († 1341), dem Sohne des Stefano, des Hauptes dieser mächtigen römischen Familie.

Noch entscheidender für sein ganzes Leben war aber der 6. April 1327. An diesem Tage **erblickte er in der Kirche Santa Chiara bei der Frühmesse seine Laura:**

Es war der Tag, da um des Heilands Wunden
Die Sonne einen Trauerflor getragen (der Karfreitag),
Als ich in Amors Fesseln ward geschlagen,
Von deinen schönen Augen überwunden.

Erbaut in jenen andachtvollen Stunden,
Wähnt' ich mich sicher vor der Liebe Plagen:
Drum hatten arglos meine Trauerklagen
Sich mit dem allgemeinen Schmerz verbunden.

So fand mich Amor wehrlos, daß zum Herzen
Den Pfad ihm bahnten meine Augen willig,
Die jetzt die Pforten sind der Thränenwogen.

Darum auch fand ich es von ihm nicht billig,
Daß mir, dem Schwachen, er erkor die Schmerzen
Und dir, der Starken, fern blieb mit dem Bogen.
(Krigar.)

Lange hat man darüber gestritten, wer die Geliebte Petrarcas gewesen sei, da er es selbst nirgends verrät, ja man hat sie sogar wie Dantes Beatrice für ein Phantasiegebilde erklärt. Es darf aber als erwiesen gelten, daß Laura die Tochter des Audibert von Noves und Gattin des Ugo de Sade war, die ihrem Manne elf Kinder schenkte und sehr wahrscheinlich in dem kleinen Orte Caumont bei Avignon geboren wurde. Petrarca selbst sagt an einer Stelle von Gott:

Nicht wollt' er, daß ihn Rom geboren hätte:
Judäa war's. So schien es stets ihm Wonne,
Bei jedem Stand die Demut zu erheben.

Jetzt schuf an kleinem Ort er eine Sonne,
So daß Natur sich schmeichelt und die Stätte,
Die ein so schönes Weib der Welt gegeben. (Krigar.)

Laura starb, wie uns wieder Petrarca selbst berichtet, am 6. April 1348, genau 21 Jahre, nachdem der Dichter sie zum ersten Male gesehen hatte, wohl an der Pest.

Petrarcas Freund Giacomo Colonna war wahrscheinlich noch 1328, nachdem er kühn in Rom vor der Kirche San Marcello im Auftrage Johanns XXII. die Bannbulle gegen Ludwig von Bayern verlesen hatte, zum Bischof von Lombez erhoben worden. Als er sich im Frühling 1330 dorthin begab, forderte er Petrarca auf, ihn zu begleiten, und dieser war freudig dazu bereit.

Über Toulouse ging es dem Bestimmungsorte zu, der noch etwa zehn Meilen südöstlich davon an einem Ausläufer der Pyrenäen liegt. Hier verbrachte Petrarca (es sind seine eigenen Worte) einen fast himmlischen Sommer durch die Liebenswürdigkeit des Gastfreundes und der Gefährten, so daß er noch im hohen Alter bei der Erinnerung an diese Zeit sehnsüchtig seufzte. Die geistreichen Gefährten, von denen der Dichter hier spricht, und die gleichfalls seine Freunde fürs Leben wurden, pflegt er in Briefen Sokrates und Lälius zu nennen. Ersterer hieß Ludwig und war Niederländer von Geburt, von Erziehung aber Italiener. Er starb 1361 und war der vertrauteste Freund Petrarcas, der ihm die Sammlung seiner Freundesbriefe widmete. Lälius (gest. 1363) war ein Römer Lello und stammte aus einer alten Adelsfamilie, die mit den Colonna eng befreundet war.

Nach der Rückkehr nach Avignon im Herbst 1330 lernte Petrarca auch Giacomos älteren Bruder, den Kardinal Giovanni Colonna, und beider Vater Stefano kennen. Von ihnen beschützt, war er aller Sorgen für das Leben enthoben. Giovanni nahm ihn ganz zu sich, ohne daß er durch dies Verhältnis in seinen Neigungen irgendwie beschränkt wurde, und behandelte ihn „nicht wie einen Diener, sondern wie sein eigenes Kind“, ja Petrarca lebte mit ihm „wie mit einem heißgeliebten Bruder, wie mit einem zweiten Selbst in seinem eigenen Hause“. Hier lernte er auch die geistreichsten Männer aller Nationen kennen, die damals nach Avignon zusammenströmten an den Hof des Papstes, und dieser Verkehr muß auf das empfängliche Gemüt des jungen Dichters von unberechenbarer Wirkung gewesen sein. So flossen ihm die Jugendjahre in heiterem, fröhlichem Genuß und in ernster, wissenschaftlicher Arbeit dahin, bei der ihm der päpstliche Skriptor Giovanni aus Florenz ratend, fördernd, mahnend und ermutigend zur Seite stand.

Aber Petrarca litt es nicht lange in dieser behaglichen Ruhe. Bis zu seinem Alter war er von einem unwiderstehlichen Wandertriebe beseelt, der sich nur teilweise durch die Gemütsstimmung erklären läßt, in die ihn seine Liebe zu Laura versetzte. Er fühlte in sich eine „brennende Lust, Vieles zu sehen“. So brach er im Frühling 1333 zu einer langen Reise auf, die ihn nach Paris, Flandern, Brabant und durch die deutschen Rheingegenden führte. Durch den schwarzen, unheimlichen Ardennerwald, in dem damals Krieg tobte, zieht er endlich in die Heimat zurück, der Gefahr nicht achtend. Ihn beschäftigen andere Gedanken. Auf diesem Ritt soll er folgendes wunderbare Sonett gedichtet haben:

Getrost durchzieh' ich diese Einsamkeiten,
Draus manche selbst in Waffen schwer entkamen,
Denn sie nur fürcht' ich mit den wundersamen
Geschossen, die mit Amors Pfeilen streiten.

Sie preis' ich denn, o Wahn! zu allen Zeiten,
Der Himmel will es so, nur ihren Namen:
Erblick' ich sie nicht dort mit ihren Damen?
Doch nein! die Bäume sind's, die mich verleiten.

Hör' ich sie nicht? — Die Lüfte sind's in Zweigen,
Der Vögel Klagen ist's, es ist das Rauschen
Der Bäche, die durch grüne Moose rinnen.

Des schatt'gen Hains so feierliches Schweigen
Und heimlich Flüstern konnt' ich nie belauschen,
Nur daß mir meine Sonne geht von hinnen.

(Krigar.)

Am 8. August trifft er in Lyon ein, von wo er bald nach Avignon weiterreist. Die Hoffnungen auf eine Rückkehr des päpstlichen Stuhles nach Rom, die durch Pläne Johanns XXII. und Benedikts XII. wachgerufen wurden, und für deren Erfüllung Petrarca in zwei lateinischen Episteln an Benedikt begeistert eintrat, schwanden bald wieder, der Dichter erhielt aber 1335 zum Dank ein Kanonikat in Lombez, dessen Einnahme ihm völlige Unabhängigkeit sicherte. In demselben Jahre gewann er sich die Zuneigung der Scaliger, die sich der Stadt Parma bemächtigt und ihrem Oheim Guido di Correggio deren Regierung übertragen hatten, dadurch, daß er ihre Ansprüche im päpstlichen Konsistorium erfolgreich vertrat.

1336 sah Petrarca endlich Italien wieder, wonach er sich so lange gesehnt hatte. Und noch eine andere Sehnsucht wurde ihm gestillt: er lernte im Januar 1337 Rom kennen, Rom, wo Scipio Africanus und so viele andere große Männer geboren waren und gelebt hatten, wo all die stolzen Denkmäler aus dem Altertume zu schauen waren, wo die heiligen Gebeine so vieler Märtyrer ruhten. Nach vorübergehendem Aufenthalt in Avignon zog er sich dann in das stille Thal Vaucluse zurück, wo zwischen engen Felsen die kristallklare Sorgue entspringt. Hier kaufte er sich ein kleines Stück Land mit einem Häuschen und verlebte in tiefer Einsamkeit und Zurückgezogenheit glückliche Tage. In einer Pliniushandschrift hat er selbst ein Bildchen von dem Orte gezeichnet mit der jetzt verschwundenen Sankt Viktor-Kapelle auf der Höhe des Felsens, aus dessen Höhlung das Wasser hervorquillt (s. die Abbildung, S. 134), und in zahlreichen Stellen seiner lateinischen Schriften schildert er uns die landschaftlichen Schönheiten des Thales. Für sein geistiges Schaffen war dies der richtige Ort, und die meisten seiner Werke wurden hier entworfen, begonnen oder ausgeführt.

Hier in Vaucluse erreichte Petrarca, dessen Dichterruhm sich immer weiter verbreitete, am 1. September 1340 gleichzeitig aus Paris und Rom die Aufforderung zur Dichterkrönung mit dem Lorbeer. Damit wurde einer seiner glühendsten Wünsche erfüllt. Stets hatte er nach dieser Ehre gestrebt, die ihn vor aller Welt den berühmten Dichtern des Altertums gleichberechtigt an die Seite stellen sollte. Das Streben nach dem Lorbeer hatte für ihn dazu noch eine besondere Bedeutung, da er in ihm (lauro) außer dem Sinnbilde des Ruhmes auch das Sinnbild seiner geliebten Laura sah. Er wollte diese in seinen Augen höchste Ehre unter allen Umständen erlangen, und die beiden Aufforderungen zur Krönung sind viel mehr das Ergebnis seiner nimmer rastenden Bemühungen als die freiwillige Anerkennung seiner großen Verdienste als Dichter seitens seiner Zeitgenossen. Nach Empfang der beiden Briefe fragte Petrarca den Kardinal Colonna um Rat, welchen Ort er zur Krönung wählen sollte. Es wurde für Rom entschieden, und dies war ganz im Sinne des Dichters. Auf dem Kapitol, wo, wie er meinte, die berühmtesten römischen Dichter mit dem Lorbeer gekrönt worden waren, sollte auch ihm der Kranz zu teil werden. Am 16. Februar 1341 trat er seine Reise nach Italien an. Zunächst begab er sich zu dem von ihm hochgeschätzten König Robert von Neapel, mit dem er seit 1338 in Briefwechsel stand, um sich einer dreitägigen Prüfung durch ihn zu unterziehen. Er wurde von dem König des Lorbeers für würdig erklärt, und nach kürzerem Aufenthalte brach er nach Rom auf. Beim Abschied schenkte ihm der König, damit er ein würdiges Gewand bei der Feier habe, seinen eigenen Purpurmantel. Am Ostersonntage, den 8. April 1341, wurde die Krönung feierlichst vollzogen. Trompeten erschallten, das Volk drängte sich jubelnd herzu, und Petrarca hielt eine lateinische Rede über das Wesen und den Wert der Dichtkunst und die Gründe, die Dichter mit dem Lorbeer zu schmücken. Vom Kapitol herabgekommen, hing er den Lorbeerkranz am Altar des heiligen Petrus auf. In dem ihm vom römischen Senat ausgestellten Diplom über die Dichterkrönung wurde Petrarca das römische Bürgerrecht verliehen und die Erlaubnis, in Rom und anderswo an der Universität über Dichtkunst, Geschichte und die verwandten Fächer zu lehren.

Von Rom begab sich Petrarca über Pisa nach Parma. Azzo von Correggio machte sich durch einen Handstreich in der Nacht vom 22. zum 23. Mai zum Herrn der Stadt. Mit dem Sieger, welchem das von den grausamen Scaligern befreite Volk zujubelte, zog der Dichter am Morgen des 23. Mai in ihre Mauern ein und schrieb zum Preise dieser Waffenthat eine Kanzone, die er später jedoch von seiner Gedichtsammlung ausschloß. Er kaufte sich hier ein kleines Haus und brachte einen Teil des Sommers in dem waldigen Selvapiana bei Reggio zu. Schon

im Frühling 1342 kehrte er aber aus nicht bekannten Gründen nach Avignon und Vaucluse zurück. An den eben zum Papst erhobenen Klemens VI. richtete er eine lange lateinische Epistel in Versen, um ihn zur Rückverlegung des päpstlichen Stuhles nach Rom zu bewegen, und wurde dafür mit einem Priorat in Migliarino bei Pisa belohnt. Als König Robert 1343 gestorben war, schickte ihn derselbe Papst nach Neapel, um die Rechte, die ihm als Oberlehnsherrn des Königreiches zustanden, zu vertreten. Das sittenlose Treiben am Hofe in Neapel und die verwilderten Zustände in der Stadt erfüllten Petrarca mit Abscheu, und mit Freude verließ er gegen Ende des Jahres die Stadt, nachdem seine diplomatische Sendung völlig gescheitert war. Auf der Rückreise verbrachte er einige Zeit in Parma, das Ende 1344 durch ein mailänder Heer belagert wurde. Petrarca wurde mit eingeschlossen, und nur durch eine abenteuerliche Flucht im Februar 1345 gelang es ihm, Modena zu erreichen. Über Verona, wo er Briefe Ciceros entdeckte, kehrte er nach Frankreich zurück. Im Dezember desselben Jahres finden wir ihn schon in Vaucluse. Die ihm 1346 von Klemens VI. mehrfach angebotene Stellung eines päpstlichen Sekretärs und Protonotars schlug er aus, obwohl sie für ihn sehr einträglich gewesen wäre, um sich volle Unabhängigkeit zu sichern. Der Papst würdigte diesen Entschluß und bewies es durch die Verleihung eines Kanonikats und etwas später noch eines Archidiakonats in Parma an den Dichter, wodurch ihm reiche Einnahmen zuflossen.

Ein politisches Ereignis war es, das Petrarca aus dem idyllischen Leben plötzlich herausriß. Der Römer Cola di Rienzo, den er bereits vor einigen Jahren in Avignon kennen gelernt hatte, machte am 20. Mai 1347 den Versuch, die altrömische Republik wieder zu errichten. Ihm strömten zahllose Anhänger zu, und bald stand er als Tribun an der Spitze der Stadt, nachdem die Adelsparteien verjagt waren. Petrarca glaubte, daß jetzt sein kühnster Traum, die Wiederherstellung der alten römischen Republik, dessen Verwirklichung er nicht für möglich gehalten hatte, doch zur Thatsache würde. Er ermunterte Cola durch lateinische Briefe und eine lateinische Ekloge und ging in seiner edlen, aber unüberlegten Begeisterung so weit, selbst die zwanzigjährige Freundschaft mit den Colonna ganz zu vergessen und sie ebenso wie die Orsini als die grausamen Unterdrücker der ewigen Stadt in heftigen Ausdrücken zu brandmarken. Als römischer Bürger wollte er selbst nach Rom eilen, um seinen ganzen Einfluß für die Sache einzusetzen. Am 20. November 1347 verließ er Vaucluse. Noch unterwegs traf ihn aber die Nachricht von dem bösen Stande der Dinge in Rom, und nunmehr begab er sich, nachdem er Cola von Genua einen warnenden Brief geschrieben hatte, nach Parma. Seine Achtung und Liebe bewahrte er dem Tribunen auch fernerhin, und noch 1352 forderte er das römische Volk zur Befreiung Colas aus dem Gefängnis in Avignon auf.

In Parma waren inzwischen wieder geordnete Verhältnisse eingetreten, aber Petrarca verlebte hier keine frohen Tage. Die furchtbare Niederlage der Colonna am 20. November 1347, der jähe Sturz Colas, das verheerende Auftreten der Pest im Frühling 1348 und die mannigfachen Verluste, die es für den Dichter mit sich brachte, darunter Laura und Kardinal Giovanni Colonna, versetzten ihn in eine traurige, unruhige Gemütsstimmung und erstickten einen guten Teil seiner Lebensfreude. Eine noch größere Ruhelosigkeit als früher überkam ihn, und vielfach finden wir ihn in den nächsten Jahren auf kürzere Zeit von Parma abwesend. So war er im Oktober 1350 in Florenz und genoß bei Boccaccio Gastfreundschaft. Beide Männer schlossen einen innigen Freundschaftsbund, der erst durch Petrarcas Tod gelöst wurde. In Padua erreichte ihn im Januar 1351 ein Schreiben der Stadt Florenz, das ihn feierlichst in die Mauern seiner Vaterstadt zurückrief, ihm die Rückgabe aller seinem Vater konfiszierten Güter versprach

und ihm einen Lehrstuhl an der vor kurzem gegründeten Universität anbot. Boccaccio selbst war der Überbringer des Schreibens. Petrarca, obwohl anfänglich für eine Übersiedelung nach Florenz begeistert, nahm nach reiflicher Überlegung doch davon Abstand, und die Florentiner widerriefen die Rückgabe seines väterlichen Erbes. In Padua wollte er freilich auch nicht länger verweilen, und so entschied er sich nach einem vorübergehenden, letzten Besuch in Vaucluse für Mailand als nächsten Aufenthaltsort. Luchino Visconti war dort am 25. Januar 1349 an der Pest gestorben und die Herrschaft auf seinen Bruder, den Erzbischof Giovanni, übergegangen. Diesem gelang es, Petrarca in seinem Dienste festzuhalten, indem er ihm das äußere Leben so angenehm und sorgenfrei wie möglich gestaltete. Petrarca war völlig freier Herr seiner Zeit, nur ab und zu verfaßte er Staatsschriften und führte wichtige diplomatische Gesandtschaften aus, freilich nicht immer erfolgreich.

Nach dem Tode des Giovanni Visconti (5. Oktober 1354) folgten ihm seine drei Neffen Matteo, Bernabò und Galeazzo in der Herrschaft, von denen der erste bereits 1355 starb. Wie vertraut Petrarca auch mit diesen hochbegabten, aber grausamen und sittenlosen Fürsten verkehrte, ein Verkehr, der ihm nicht mit Unrecht von seinen besten Freunden vorgeworfen wurde, zeigt der Umstand, daß er des Galeazzo Sohn Marco aus der Taufe hob und noch lange Zeit in ihrem Dienste blieb. Als Karl IV. im Herbst 1354 einen Römerzug unternahm, jubelte Petrarca ihm zu und glaubte sogar, daß des Kaisers Kommen nicht zum geringsten Teile seinem Einflusse zu verdanken sei. Petrarca war wie Dante stets der Ansicht gewesen und hielt bis an sein Lebensende daran fest, daß das Kaisertum eine notwendige Einrichtung sei, nach deren Erneuerung in Rom die römische Weltherrschaft wieder hergestellt werden könne. Seine Begeisterung für Cola di Rienzo bildet nur ein Intermezzo und erklärt sich daraus, daß eine Neuerrichtung der römischen Republik sein höchstes Ideal war, das er aber für unerreichbar gehalten hatte. Schon einige Jahre nach Colas Scheitern, den 24. Februar 1351, hatte Petrarca daher einen Brief an den Kaiser gerichtet und ihn in beweglichen Worten gebeten, selbst zu kommen, die Schaden Italiens zu heilen. Zwei weitere Briefe ließ er im Frühling 1352 und November 1353 dem ersten folgen, und als der Kaiser Italien betrat, begrüßte er ihn in einem vierten Schreiben ganz begeistert. Karl machte in Mantua, wo er im November eintraf, aus politischen Gründen längere Rast. Nachdem er den Visconti das Reichsvikariat über Mailand und Genua übertragen hatte, erhielt Petrarca von ihm eine sehr schmeichelhafte und dringliche Einladung an sein Hoflager, der er am 12. Dezember folgte. Etwa zehn Tage weilte er in Mantua im vertraulichsten Verkehr mit Karl, dem er bei ihren tagelangen Unterhaltungen, die oft bis spät in die Nacht dauerten, auch seine politischen Ansichten vortrug und zur Nacheiferung das Leben römischer Kaiser erzählte, als er ihm römische Münzen mit ihren Bildern schenkte. Als Karl aber, nachdem er in Mailand die eiserne Krone und in Rom die römische Kaiserkrone empfangen und einzelnen Städten und Herrschern für Verträge möglichst viel Geld abgenommen hatte, Italien eiligst wieder verließ, ohne sich um eine Ordnung der verwirrten Verhältnisse des Landes zu kümmern, schrieb ihm Petrarca einen Brief voller Vorwürfe. Karl trug ihm seinen Freimut nicht nach und empfing ihn huldvollst, als er im Juli 1356 als Gesandter der Visconti in Prag eingetroffen war, um den Kaiser zu bestimmen, einem Bündnis oberitalienischer Fürsten gegen sie nicht beizutreten. Für die Visconti erreichte Petrarca nichts, er selbst aber wurde mit Ehren überhäuft und nach seiner Rückkehr nach Mailand im September zum Pfalzgrafen ernannt und mit einer köstlichen goldenen Schale beschenkt. So eng hatte sich das Verhältnis zwischen ihm und dem Kaiser geknüpft, daß dieser ihn wiederholt und

eindringlich einlud, ganz an seinen Hof überzusiedeln, und daß die Kaiserin Anna ihm 1358 selbst die Geburt einer Tochter mitteilte.

Der Kampf zwischen den Visconti und dem lombardischen Bunde war bald entbrannt und hatte lange Verwüstungen zur Folge. Allmählich blieben die Visconti aber doch ihrer Feinde Herr. Als Galeazzo 1358 Novara wiedererlangte, hielt Petrarca in seinem Auftrag eine Anrede an die Bürger, um sie desto leichter wieder zum Gehorsam gegen ihre ehemaligen Herren zu gewinnen. Weiter wurde Petrarca in den Jahren 1357—59 nicht in seiner Ruhe gestört und verlebte in arbeitsreicher Muße seine Zeit teils in Mailand, teils im Sommer auf dem Lande. Nur 1360, als der König Johann der Gute von Frankreich, der seit 1356 in englischer Gefangenschaft schmachtete, durch den Friedensschluß von Bretigny seine Freiheit wiedererlangt hatte, mußte Petrarca nach Paris reisen, um ihn im Namen der Visconti dazu zu beglückwünschen. Traurig stimmte ihn die Verwüstung des schönen Landes, das er vor 27 Jahren so reich gesegnet gesehen hatte. Des Königs Versuche, Petrarca zur dauernden Niederlassung in Paris an seinem Hofe zu veranlassen, blieben ohne Erfolg. Im März 1361 traf der Dichter wieder in Mailand ein. In dessen Umgebung fand er alles durch den neuentbrannten Krieg verwüstet. Gleichzeitig brach die Pest wieder furchtbar aus. Um ihr zu entgehen, hatte der Dichter schon Anfang Juli seinen Wohnsitz nach Padua verlegt, siedelte aber noch im Herbst desselben Jahres ganz nach Venedig über. Er vermachte der Stadt seine Bibliothek und erhielt dafür einen Palast auf Lebenszeit als Wohnung überlassen. Damit gab er aber den Verkehr mit den Visconti nicht auf, sondern besuchte sie oft im Sommer in Pavia.

1363 verfaßte Petrarca auf Bitten des Dogen ein Schreiben an den Condottiere Luchino del Verme, um ihn zur Übernahme des Oberbefehles gegen die aufständischen Bewohner Kretas, das damals zu Venedig gehörte, zu bewegen. Als dann im August 1364 zur Feier der Unterwerfung der Insel prunkhafte Ritterspiele auf dem Markusplatze stattfanden, saß Petrarca zur Rechten des Dogen in der Marmorloge vor der Markuskirche. 1367 verlegte Urban V. seinen Sitz wieder nach Rom und rief dadurch bei Petrarca gewaltige Freude hervor, der bereits ein Schreiben verfaßt hatte, um ihn dazu zu ermuntern, und nun seinen Gefühlen in einer beglückwünschenden Epistel Ausdruck gab. Freilich kehrte Urban schon im September 1370 nach Avignon zurück. Die dauernde Zurückverlegung des päpstlichen Stuhles nach Rom sollte Petrarca nicht mehr erleben. 1370 siedelte er nach der alten Universitätsstadt Padua über, wo reges geistiges Leben herrschte. Im Frühling desselben Jahres wollte er, einer Einladung des Papstes folgend, nach Rom reisen. In Ferrara erkrankte er jedoch so bedenklich, daß er die Weiterreise aufgeben mußte und sich in die Einsamkeit nach Arquà, einem Dorfe in den Euganeischen Hügeln, zurückzog, wo er sich in seinen letzten Lebensjahren nun meistens aufhielt. Am 18. Juli 1374 ist er dort gestorben. Man fand ihn, über einen Folianten gebückt, entseelt vor.

Petrarca hat auf seine Zeit und die Nachwelt in doppelter Beziehung eine gewaltige Wirkung ausgeübt. Er war der erste mächtige Förderer der Wiedererweckung des klassischen Altertums, und er war, dank seiner fein ausgebildeten inneren Empfindungswelt, der erste moderne Lyriker. Von frühester Jugend an, wie wir gesehen haben, war er für das Studium der Alten begeistert. Von dem bisherigen Bildungsideal wendete er sich bewußt ab und wollte nur sie als seine Lehrmeister anerkennen. Diese Begeisterung steigerte sich mit dem tieferen Eindringen in die Gedanken und die Formenschönheit des Altertums immer mehr zu einer wahren Leidenschaft, die er, wo er nur konnte, auch in anderen zu wecken suchte und wußte. Das Studium der alten Schriftsteller sollte die mittelalterlichen Wissenschaften als Bildungsmittel

überflüssig machen und wahres Wissen verbreiten. Durch rastloses eigenes Suchen, das keine Kosten und Mühe scheute, und Nachforschungen durch Freunde brachte er eine Bibliothek klassischer Schriftsteller zusammen, wie man sie vorher noch nicht gekannt hatte. Dabei wußte er schon sehr wohl die einzelnen Schriftsteller nach ihrem Werte zu schätzen; er war nicht ein kritikloser Verehrer alles Alten. Besonders oft und genau las er Virgil, Cicero, Horaz und Livius. Zweimal versuchte er auch Griechisch zu lernen, beide Male aber dauerte der Unterricht zu kurze Zeit, als daß er es zum Verständnis der Sprache hätte bringen können. Einen griechischen Homer, den er 1353 bekam, konnte er nur oft sehnsuchtsvoll anblicken und umarmen. Die lateinische Prosaübersetzung der homerischen Epen, die Leontius Pilatus auf Petrarcas Kosten verfaßte, und die er 1367 erhielt, scheint seine Begeisterung für den griechischen Dichter abgeschwächt und seine Ansicht von der größeren Vorzüglichkeit der römischen Schriftsteller bestärkt zu haben. Irgend welche Wirkung der Übersetzung auf Petrarcas eigene Gedankenwelt läßt sich nicht feststellen, obgleich er sein Exemplar der Übersetzung mit zahlreichen Randbemerkungen versah. Die Gedanken der Alten konnte Petrarca vor allem in ihren Schriften erfassen, und diese zu sammeln und vor dem Untergange zu schützen, war daher sein größtes Bestreben. Er hatte aber auch Interesse für die Ruinen alter Baudenkmäler, beklagte sich über ihre Vernichtung und empfahl sie dem Schutze der Freunde. Er kaufte Münzen von den Bauern der Campagna und freute sich dieser Überreste längst entschwundener Größe. Petrarca hatte das wahre Wesen der Alten im Gegensatz zu der mittelalterlichen Vorstellung so tief erfaßt, er fühlte sich ihnen so eng verbunden und vertraut, daß er Briefe an die berühmten Vorfahren schrieb, an Cicero und Virgil, Livius und Horaz, Seneca, Homer und viele andere. Der Gegenwart, die ein Bild der schändlichsten Entartung von der früheren Thätigkeit seiner Vorfahren bot, suchte er auch dadurch zu entfliehen, daß er seinen vertrautesten Freunden klassische Namen gab, die ihm teuer geworden waren.



Petrarca. Nach einer Handschrift von Petrarcas „De viris illustribus" (Dedikationsexemplar an Francesco da Carrara, 1379), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 123.

Man kann sich daher nicht wundern, wenn die Schriften, die Petrarca am andauerndsten beschäftigten, und von denen er sich den heißersehnten Ruhm bei der Nachwelt versprach, in lateinischer Sprache geschrieben sind. Unter diesen Werken nimmt nach Petrarcas eigenem Urteile das Heldengedicht „Africa" die erste Stelle ein. Der Gedanke, es zu verfassen, kam ihm, wie er selbst erzählt, an einem Karfreitage, als er einsam in den Bergen von Vaucluse umherschweifte. Mit Feuereifer machte er sich an die Arbeit und schrieb in der nächsten Zeit einen

Teil des Epos (zwischen 1338 und 1340). König Robert, dem Petrarca das Gedicht bei seiner Anwesenheit in Neapel vorlas, gefiel es so sehr, daß er bat, es ihm zu widmen. Petrarca versprach es und hat sein Wort nach dem Tode des Königs eingelöst. In der Abgeschiedenheit von Selvapiana vollendete er es dann (1341—42) bis auf den nach König Roberts Tod (1343) hinzugefügten Schluß. Das Epos liegt uns in neun Büchern vor, zeigt aber nach dem vierten eine Lücke. Wie sie entstanden ist, können wir nicht ermessen. Petrarca hatte das Ganze jedenfalls vollendet und beabsichtigte nur noch eine Umarbeitung und stilistische Durchfeilung, die er aber nie vollzog. So blieb das Werk den Zeitgenossen bis nach Petrarcas Tode vorenthalten. Nur 34 Verse, die des Mago Tod schildern, gestattete Petrarca bei seiner Anwesenheit in Neapel 1343 seinem Freunde Barbato da Sulmona abzuschreiben, und trotz des feierlichen Versprechens des letzteren, sie niemand zu zeigen, befanden sie sich bald in aller Humanisten Händen.

Petrarcas ganzes Leben war von dem Bestreben erfüllt, die römische Größe, die Größe seiner Vorfahren so weit herzustellen, als es irgend möglich war. Mußte er selber einsehen, daß eine Neuerrichtung der römischen Republik, sein höchstes Ideal, nicht zu erreichen sei, so wollte er wenigstens in einem großen lateinischen Gedichte ihre Helden und Tugenden beleuchten, sie seinen Landsleuten als unvergleichliche Muster hinstellen. Er wählte dazu die ruhmvollste Periode ihrer Geschichte, den heldenmütigen Kampf mit Karthago im zweiten Punischen Kriege, und fand Gelegenheit, die diesem Kampfe vorangegangenen und folgenden Ereignisse der römischen Geschichte einzuflechten. Seine Quelle ist Livius. Nach Anrufung der Muse und Christi und der Widmung des Werkes an König Robert führt uns der Dichter nach Spanien. Scipio hat die Karthager besiegt. Er klagt, daß der Ozean ihm eine Schranke bei der Verfolgung der Feinde setze, und denkt zugleich an sein von Hannibal bedrängtes Vaterland. Da erscheint ihm im Traum der Schatten seines Vaters, zeigt ihm Karthago und verkündet ihm, daß er es besiegen werde. Scipio bricht beim Anblick seines wundenbedeckten Vaters in Thränen aus. Dieser berichtet ihm seinen und des Onkels Untergang, zeigt ihm die mit ihm im Himmel weilenden Verklärten, Marcellus, Fabius Maximus Cunctator, die drei Horatier u. a., und erzählt ihm deren Geschichte (I). Der Vater mahnt zur Rückkehr auf die Erde. Der Sohn möchte aber etwas von der Zukunft erfahren, möchte wissen, ob sein Vaterland dem grausamen Hannibal unterliegen werde. Dann wäre ja ein Kampf nutzlos. Der Vater tröstet ihn und verkündet die ruhmreichen Geschicke Roms bis auf Titus und den späteren Verfall der ewigen Stadt, die jedoch selbst in ihrem Elend Königin der Welt bleiben werde (II). Als der Held erwacht, läßt er seinen Freund Lälius rufen und sendet ihn zu dem König von Numidien, Syphax, um ein Bündnis mit ihm zu schließen. Nach einer glänzenden Beschreibung des prächtigen Königspalastes treten wir ein, und Lälius entledigt sich seines Auftrags. Ein köstliches Mahl folgt der Unterredung, bei dem ein Jüngling zur Laute, mit Herkules beginnend, Ruhmesthaten aus der afrikanischen Geschichte vorträgt und Lälius auf des Königs Aufforderung, von den großen Thaten der Römer zu sprechen, begeistert ein prächtiges Gemälde der schönsten entwirft (III). Auf des Syphax Wunsch gibt Lälius darauf noch eine Darstellung der Person und der Thaten des größten lebenden Römers, des Scipio (IV).

Nach der erwähnten Lücke beginnt das fünfte Buch mit der Eroberung von Cirta durch Masinissa, und es folgt die rührende Geschichte von seiner Liebe zu Sophonisbe, des gefangenen Syphax Gemahlin, seinem kurzen Glück und dem Tod der jungen Gattin durch Gift, weil Scipio ihre Auslieferung verlangt (V). Lälius führt auf des Scipio Geheiß die Gefangenen, unter ihnen Syphax, zu Schiff nach Rom. Die Karthager bitten inzwischen in Rom um Frieden und fordern Mago, der in Ligurien steht, und Hannibal zur Rückkehr auf, um dem bedrängten Vaterlande beizustehen. Beide brechen auf. Mago stirbt auf der Fahrt an einer Wunde. Eine ergreifende Klage wird ihm in den Mund gelegt (VI). Hannibal landet und hat eine Unterredung mit seinem großen Gegner, die zu keinem Ergebnis führt. Bevor die Entscheidungsschlacht geschlagen wird, heben sich Karthago und Rom zu Gott empor und flehen ihn um den Sieg an. Gott verkündet den Sieg Roms, das Mittelpunkt der Welt und des neuen Glaubens werden solle, nachdem er selbst in Menschengestalt auf die Erde hinabgestiegen sei. Darauf folgt die Beschreibung des letzten Kampfes und die Flucht Hannibals, der nach Karthago gerufen wird (VII). Nach der Eroberung des feindlichen Lagers bringt Scipio den größeren Teil der Nacht im Gespräch mit Lälius und Masinissa zu. Sie unterhalten sich über die größten Feldherren, die auf der Welt gewesen sind, und Scipio erkennt Hannibal den Preis zu. Karthago will Frieden schließen. Auch Hannibal rät dazu und ergreift darauf heimlich

die Flucht zu Meer. Scipio betrachtet Karthago von seinen Schiffen aus und besiegt des Syphax Sohn Vermina. In Rom geschehen unterdessen Wunderzeichen und versetzen es in Aufregung. Als endlich die Kunde vom Siege bei Zama anlangt, herrscht große Freude. Der Friede wird feierlich geschlossen, und Scipio hält eine Rede (VIII). Darauf segelt er nach Italien zurück. Das Wetter ist herrlich, und Scipio bittet Ennius, der ihn immer begleitet, ihm ein Lied zu singen. Der Dichter preist seine Thaten und beschreibt ihm dann ein Gesicht, das er in der Nacht vor der Schlacht bei Zama hatte. Homer sei ihm erschienen und habe ihm verkündet, wie in späteren Zeiten ein Sohn der Stadt Florenz des Scipio Thaten würdiger, als es je zuvor geschehen sei, besingen und dafür die Lorbeerkrone erhalten würde. Die Reise wird glücklich vollbracht, und ein prächtiger Triumphzug folgt, bei dem auch der Dichter Ennius auf dem Kapitol gekrönt wird. Mit ganz kurzem Hinweis auf des Scipio spätere Schicksale, einer Klage um Roberts Tod und der Mahnung an sein Gedicht, sich erst in der Dichtkunst günstigeren Zeiten unter die Menge zu wagen, schließt das Epos (IX).

Ein wahres Kunstwerk hat Petrarca in dem Gedichte nicht geschaffen. Es fehlte ihm die Begabung zu objektiver Darstellung, und dann band seine Ehrfurcht vor der römischen Geschichte von vornherein seiner Phantasie die Flügel. Er folgt der rein historischen Darstellung bei Livius sklavisch und fügt den Thatsachen nur zwei Episoden ein, Rom und Karthago vor Jupiter, wo er Virgil nachahmte, und die Weissagungen, die Scipio im Traum empfängt, Ciceros „De republica" entlehnt. Die Charaktere sind meist ohne wahres Leben und poetische Wirksamkeit, denn bei den Römern, besonders bei dem Haupthelden Scipio, sind sie zu sehr idealisiert, bei den Karthagern sind die schlechten Seiten übertrieben. Im einzelnen besitzt die „Africa" aber wirkliche dichterische Schönheiten. Bei Nebenpersonen und Nebenhandlungen fühlt sich Petrarca von den Gesetzen der historischen Treue freier. Die ergreifendsten Stellen sind die Episoden der Sophonisbe, wozu Laura Farben leihen mußte, und des Mago, dem der Dichter seine eigenen innersten Empfindungen in den Mund legt. Der Lyriker kommt hier zum Vorteil der Dichtung zum Durchbruch. Gerade die wunderbare Klage des Mago vor seinem Tode, die durch Barbato schon zu Petrarcas Lebzeiten allgemein bekannt geworden war, fand in Florenz jedoch bittere Kritik, die der Dichter in einem äußerst leidenschaftlichen Briefe an Boccaccio zu entkräften suchte. Wirklich haben die trüben, weltschmerzlichen Betrachtungen in des Mago Munde etwas sehr Befremdliches: es ist der Dichter selbst, der uns einen Blick in sein Inneres thun läßt, und aus dem Zusammenhange losgelöst, sind die Verse von bleibender Schönheit, wie überhaupt alle die Stellen der „Africa", in die der Dichter ein Stück seines Selbst verwebt hat. Schönheiten sind auch in den Vergleichen zu bemerken, die Petrarca der Darstellung einstreut, wenngleich er mit geringen Ausnahmen weder hier noch in den Beschreibungen wie Dante seine eigenen Beobachtungen und Eindrücke verwendet. Die Sprache der „Africa" nimmt sich bewußte Freiheiten, gibt aber derjenigen der besten Humanisten des 15. Jahrhunderts nicht viel nach. Petrarca selbst glaubte in seiner „Africa" das Höchste seit dem Altertum geleistet zu haben; das beweisen die Stellen im zweiten und besonders im neunten Buche, wo er von sich selber spricht.

Außer der „Africa" verfaßte Petrarca eine Anzahl **kleinerer lateinischer Dichtungen**, zwölf Eklogen und drei Bücher Episteln. Die zwölf **Eklogen** oder das „**Ländliche Gedicht**" (Bucolicum Carmen), wie sie der Dichter in seinem 1357 vollendeten Autographe nennt, sind sämtlich mit Ausnahme der siebenten, die 1352 entstand, bis 1351 vollendet worden. Nur hat Petrarca noch bis 1361 Zusätze gemacht. Es sind, wie die Eklogen Dantes, Nachahmungen von Virgils „Bucolica". Die Allegorie, die sich in dem Vorbilde maßvoll verwendet findet, ist hier aber ins Ungeheuerliche gesteigert, so daß der eigentliche Gedanke oft geradezu unerkennbar ist. Dies geschah ganz absichtlich. Mehrfach hat Petrarca ausgesprochen, daß man seine Eklogen

unmöglich ganz verstehen könne, wenn er selbst nicht Aufklärungen gebe. In zwei Fällen hat er dies auch wirklich gethan.

Unter dem Gewande der Hirtendichtung spricht Petrarca seine Ansichten über die verschiedensten Verhältnisse aus und berührt vielfach sein innerstes Seelenleben. Der Eklogen Inhalt ist der Reihe nach: des Bruders Eintritt in ein Kloster, König Roberts Tod, Liebe zur Dichtkunst und Sehnsucht nach der Dichterkrönung, Vorrang der Italiener vor den Franzosen in der Dichtkunst, Verherrlichung Colas und Angriff auf die Colonna und Orsini, Verderbtheit des päpstlichen Hofes in Avignon (6 und 7), Abschied von dem Kardinal Colonna, Klage über die Pest, Klage über den Sturz eines Lorbeerbaums, Klage über Lauras Tod, Krieg Johanns des Guten mit Eduard III.

Hier und da finden sich wirkliche Schönheiten in den Gedichten, namentlich im achten und elften, wo des Dichters Herzschlag deutlich vernehmbar ist; im allgemeinen aber lassen sie sehr kalt. Schon im 14. Jahrhundert begann man mit ihrer Erklärung.

Einen ganz anderen Eindruck hinterlassen die 67 poetischen Episteln, die dem Vorbilde des Horaz folgen und in Hexametern geschrieben sind. Sie sind in den verschiedensten Zeiten bei den verschiedensten Anlässen entstanden und bieten daher inhaltlich die größte Abwechselung. Besonders schön sind alle die, in denen, wie in den italienischen Gedichten, das lyrische Element die Herrschaft hat. Die Allegorie kommt hier kaum zur Verwendung, und wo sie einmal auftritt, ist sie nicht absichtlich dunkel. Petrarca zeigt sich in seinen Episteln nicht als Kunstdichter, der nach dem Dichterlorbeer strebt, sondern als Mensch.

Er beschreibt sein Leben in dem stillen Vaucluse, in Selvapiana und Mailand, stellt dem Freunde Jacopo Colonna in den zartesten und glühendsten Farben seine unbesiegbare Liebe zu Laura dar (seine schönste Epistel), erzählt von seinem genußreichen Zusammensein mit dem Freunde Pastrengo in Vaucluse, von seiner Dichterkrönung, ermahnt den Papst, nach Rom zurückzukehren, schleudert geharnischte Worte gegen seine Kritiker, belehrt uns über den Wert der Dichtkunst, schildert ergreifend das Wüten der Pest.

Für die Biographie und Charakteristik des Dichters sind die Episteln von hoher Wichtigkeit. Die lateinischen Verse, wenn auch nicht im Gebrauch der Silben nach Länge und Kürze fehlerfrei, sind sehr gewandt und mühelos geschrieben und von melodischem Wohlklang.

Stattlich ist die Anzahl der prosaischen Schriften Petrarcas, die ausschließlich in lateinischer Sprache geschrieben sind und größtenteils aus geschichtlichen Darstellungen und moralphilosophischen Abhandlungen bestehen. In seinem Werke „Von den berühmten Männern“ (De viris illustribus) wollte er ein prosaisches Seitenstück zu der „Africa“ liefern.

Auch dieses Buch sollte vorzüglich dazu beitragen, Petrarcas erhabene Aufgabe zu erfüllen, die Vorstellung von der Größe des Altertums in der Seele seiner Landsleute wieder wachzurufen und sie zur Nacheiferung der großen Muster anzuspornen. Es ist eine klare und warme Darstellung der römischen Geschichte in Biographien, namentlich Livius nacherzählt. Von Nichtrömern sind nur Alexander, Pyrrhus und Hannibal behandelt, und auch deren Thaten dienen dazu, die Thaten der Römer zu verherrlichen.

Petrarca hält alle sagenhaften Züge seiner Helden, mit denen sich das Mittelalter so gern beschäftigte, streng fern und ist in der Anordnung und Auswahl des Stoffes durchaus selbständig, übt sogar an seinen Quellen Kritik, wenn sie sich miteinander in Widerspruch befinden. Der Stil ist von den Vorbildern bewußt unabhängig und trägt ein persönliches Gepräge. Das Werk wurde bereits früher als die „Africa“ begonnen, aber weit später vollendet. 1354 bat Karl IV. den Dichter, es ihm zu widmen, und er versprach es auch, falls sich der Kaiser der großen Vorbilder würdig erwiese. Als diese Bedingung nicht erfüllt wurde, glaubte Petrarca sich durch sein Versprechen nicht gebunden und widmete es Francesco da Carrara. Das Buch, das von Romulus bis Titus die Männer aufzählen sollte, die sich als Krieger und Staatsmänner ausgezeichnet haben, blieb unvollendet. Vierundzwanzig Lebensbeschreibungen, die letzte die Cäsars, vor welcher aber einige andere ausgelassen sind, rühren von Petrarca selbst her, zwölf weitere bis

Trajan fügte sein Schüler Lombardo da Serico nach seinem Tode hinzu. Das Werk fand weite Verbreitung und hat auf die nachfolgende Geschichtschreibung einen entscheidenden Einfluß geübt, ebenso wie durch die italienische Übersetzung, die Petrarcas Freund, Donato degli Albanzani, 1397 veranstaltete, die italienische Prosa mächtige Förderung empfing. Als Francesco da Carrara einen Saal seines Palastes mit den Bildern berühmter Römer hatte ausschmücken lassen, bat er Petrarca, einen kurzen Auszug aus seinem großen Werke (eine Epitome) zu verfassen, um ihn zur Erklärung für den Beschauer unter den Gemälden anzubringen. Petrarca übernahm die Aufgabe und führte sie bis auf Fabricius durch, während das übrige gleichfalls von Lombardo da Serico vollendet wurde. In einer Beziehung steht Petrarca in den „Berühmten Männern“ doch noch auf mittelalterlichem Standpunkte. Er verfolgt mit seinem Geschichtswerke in erster Linie einen moralischen Grundgedanken. Die fruchtbarste Aufgabe des Historikers ist es, so sagt er in seinem Widmungsschreiben an Francesco da Carrara, Beispiele zu geben, die geeignet sind, die Leser zur Nachahmung anzuspornen oder abzuschrecken.



Eine Handzeichnung von Petrarca, die Sankt Viktor Kapelle über dem Thale Vaucluse und die Quelle der Sorgue darstellend. Aus einer ehemals Petrarca gehörigen Plinius-Handschrift, in der Nationalbibliothek zu Paris. Unter dem Bilde von Petrarcas Hand: Transalpina Solitudo mea iocundissima (Meine lieblichste Einsamkeit jenseits der Alpen); die fünf Zeilen über dem Bilde stammen nicht von Petrarca, sondern gehören zu dem Plinius-Texte. Vgl. Text, S. 126.

Diese Anschauung tritt noch besonders in seinen vier „Büchern der denkwürdigen Geschichten“ (Rerum Memorandarum Libri) hervor. Die Anregung zu dem Werke, die Einrichtung und auch eine Menge Stoff entlehnte er der Beispielsammlung des Valerius Maximus. Das Ganze ist wie sein Vorbild eine Zusammenstellung von Aussprüchen, Anekdoten, Thaten berühmter Männer nach einzelnen sachlichen, meist moralischen Gesichtspunkten, wobei er die Römer von den Ausländern scheidet und manchmal auch noch von Modernen, z. B. Robert von Neapel, Dante u. a., spricht.

Wäre das Werk vollendet worden, so hätte es einen bedeutenden Umfang bekommen. Das Geschriebene ist nicht einmal ein Viertel von dem Geplanten. Denn über alle vier Kardinaltugenden und mit ihnen im Zusammenhang stehende Stoffe wollte Petrarca reden, ist aber nicht einmal mit der Klugheit fertig geworden. Für Petrarcas Zeitgenossen war auch dies ein hochwichtiges Werk. Uns interessiert jetzt in erster Linie noch das Wenige, was er von Männern seiner Zeit berichtet. Im großen und ganzen wird das Erhaltene 1350 vollendet sein, spätere Einschiebungen sind aber auch hier noch gemacht; wir können solche bis 1368 feststellen.

Die beständigen Kämpfe, die der mittelalterliche Mensch mit seiner Weltentsagung und der moderne mit seinem Streben nach Ruhm und Lebensgenuß in Petrarcas Seele schon von früh an ausfochten, führten zu der Abfassung verschiedener moralphilosophischer Abhandlungen, von denen die für uns merkwürdigste und wichtigste die früheste Schrift „Über die Weltverachtung“ (De contemptu mundi) ist.

Es sind drei Gespräche zwischen Petrarca und dem heil. Augustinus. Oft peinigte den Dichter der [illegible] an der Einleitung, wie er in die Welt gekommen sei, und wie er sie wieder verlassen würde. Da [illegible] ihm, als er einmal schlaflos lag, die Wahrheit, begleitet von Augustinus, dessen

Werke, besonders die „Bekenntnisse", Petrarca vor allem zu lesen pflegte. In ernstem dreitägigen Gespräch beruhigt der Heilige auf der Wahrheit Aufforderung des Dichters Seele und zeigt ihm die Verkehrtheit seines auf das Irdische gerichteten Strebens. Den Inhalt der Unterredung will Petrarca nicht für die Welt, sondern nur zu seiner eigenen Erbauung aufzeichnen, weshalb er die Schrift auch sein „Geheimnis" (Secretum) nennt; in mancher Beziehung tragen aber auch diese Bekenntnisse litterarischen Charakter. Augustinus, die Stimme des mittelalterlichen Menschen, lenkt des Dichters Gedanken auf den Tod und das menschliche Elend, die in ihm die Sehnsucht nach dem Jenseits wachrufen sollen. Er zeigt die Wertlosigkeit und Hinfälligkeit aller menschlichen Güter, des Wissens, der Beredsamkeit, der Kraft, Gesundheit und Schönheit, warnt ihn vor der Verachtung der Mitmenschen, Habsucht, Ehrgeiz, Sinnlichkeit und weltschmerzlicher Stimmung, klagt ihn endlich besonders wegen seiner Liebe zu Laura und zum Ruhme an. Scheinbar gibt Petrarca seinem Widersacher in allem Recht und legt das Gelübde ab, die weisen Mahnungen zu befolgen. Gerade die Schlußsätze des dritten Gespräches zeigen aber, daß dieser Vorsatz nicht so bald durchgeführt werden wird.

Für die Erkenntnis des von steten Gegensätzen bewegten Seelenlebens Petrarcas sind die Bekenntnisse von der größten Wichtigkeit, abgesehen davon, daß sie auch manches zu seiner Lebensbeschreibung beisteuern. Sie sind um 1342 entstanden, zu einer Zeit, wo Petrarca noch ziemlich jung war und ein eingehenderes Studium der Theologie die asketischen Anschauungen, die mit seinem zunehmenden Alter immer stärker hervortraten, noch nicht gefestigt hatte. Bereits 1342 war Petrarcas Bruder, Gherardo, Mönch geworden und in das Kartäuserkloster zu Montrieu bei Marseille getreten. Als der Dichter ihn 1347 in der stillen Klause besuchte, wurde sein Hang zur mittelalterlichen Askese gewaltig wachgerufen, und er schrieb unter diesem Banne eine Lobpreisung des Klosterlebens, das Werk „Über die Muße der Mönche" (De Otio Religiosorum) in zwei Büchern, das er als Lohn für die gastfreundliche Aufnahme, die ihm in Montrieu ward, den dortigen Brüdern widmete. Kaum etwas anderes als die reichlich eingestreuten Stellen aus lateinischen Schriftstellern verraten hier den Humanisten. Das Büchlein ist, wenn auch 1347 begonnen, doch erst frühestens 1356 vollendet worden.

Schon ein Jahr vorher hatte Petrarca in seiner Einsamkeit zu Vaucluse ein Buch in Angriff genommen, das den Grund erklären sollte, weshalb er in dem stillen Thale lebte. Die beiden Bücher „Über das Leben in der Einsamkeit" (De Vita Solitaria), die bis auf einige spätere Zusätze 1356 vollendet sind, verherrlichen dies Leben gegenüber dem vielbeschäftigten Treiben der Stadt.

Um die großen Vorzüge des Lebens in der Abgeschiedenheit in das rechte Licht zu rücken, stellt er zwei Typen einander gegenüber, einen Städter und einen in der Einsamkeit Lebenden. Die Charakteristik beider ist im höchsten Maße parteiisch und ungerecht. Ersterer ist ein Schlemmer, Halsabschneider und Lüstling, letzterer ein mystisch und asketisch angehauchter Gelehrter und Tugendheld. Im Grunde ist aber dieser ein großer Egoist. Er flieht das Leben in der Stadt, um nicht täglich gegen die Ansteckung der Sünde kämpfen zu müssen, um seine Zeit nicht auch im Dienste anderer seinem Studium und Denken zu entziehen, kurz, um in behaglicher Einsamkeit, fern vom Kampf ums Dasein, frei von sozialen Verpflichtungen, ganz den eigenen Neigungen leben zu können. Die Aufzählung berühmter Männer, die Freunde der Einsamkeit waren und sie gepflegt haben, Erzväter, Heiliger, Philosophen und anderer, füllt das zweite Buch.

Ein eigenartiges Gemisch von mittelalterlicher Denkweise und humanistischer Anschauung liegt in diesem Buche vor. Bei weitem aber überwiegt die Überzeugung von der Eitelkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen in dem Werke „Über die Heilmittel gegen Glück und Unglück" (De Remediis utriusque fortunae), das in Petrarcas Alter entstanden und sein längster Moraltraktat ist. Er begann vor 1358 daran zu schreiben und vollendete es im Oktober 1366.

Es zerfällt in zwei annähernd gleich lange Teile. In dem ersten hat die Vernunft 122 Gespräche mit Hoffnung und Freude und sucht nachzuweisen, daß alles, was die Menschen glücklich macht und ihnen

beneidenswert erscheint, wertlos ist, während sie im zweiten Teile in 132 Gesprächen mit Schmerz und Furcht zeigt, daß auch Unglück in Wirklichkeit nicht vorhanden sei. Was man als solches ansehe, sei vielmehr nur dazu bestimmt, die Menschen besser zu machen und auf den Weg zu Gott zu leiten. Die Gesprächsform ist in dem Werke noch sehr wenig durchgebildet. Die Vernunft spricht fast ausschließlich allein und widerlegt die Ansichten ihrer Mitredner, daß irgend etwas ein Glück oder ein Unglück sei. Fast alle nur denkbaren Fälle, die als das eine oder andere aufgefaßt werden konnten, sind hier herangezogen. Selbst Geistesgaben, Freiheit und Freude an Kunstschätzen werden als nichtig hingestellt, Frauenliebe, Ehe und Elternfreude verworfen. Anderseits wird von den verschiedenartigsten Dingen, die uns als Übel erscheinen, dargethan, daß sie sogar ein Segen sind. Es wird vom Verlust der Herrschaft, vom Tode geliebter Personen, aber auch vom Zahnschmerz, der Krätze, dem Podagra, engen Wohnräumen, Bellen der Hunde, Quaken der Frösche und Beißen der Flöhe gesprochen. Das Buch ist Azzo da Correggio zugeeignet, weil er, sagt die Widmungsepistel, selbst die Unbeständigkeit des Glückes erfahren habe. Bei jeder Gelegenheit sollte man daraus einen Trost ziehen können.

So sehr uns das Buch auch an ähnliche mittelalterliche Abhandlungen erinnern und unserer modernen Lebensauffassung fern liegen mag, so deutlich erkennen wir doch selbst hier den neuen Geist. Selbst hier dienen die klassischen Schriftsteller neben der Bibel und den Kirchenvätern im reichlichsten Maße zur Erläuterung der Gedanken und veranlassen zu manchen Abschweifungen, die in geradem Gegensatze zu der asketischen Richtung der Schrift stehen.

Die reich entwickelte Persönlichkeit Petrarcas kommt besonders in seinen zahlreichen Briefen zum Ausdruck, von denen wir noch gegen 600 besitzen. Freilich gewähren sie uns nicht den unmittelbaren Einblick in sein Inneres und sein Privatleben, den wir erwarten konnten. Sie sind von Anfang an mit der Absicht verfaßt, veröffentlicht zu werden, und haben dadurch den eigentlichen vertraulichen Charakter solcher Schreiben verloren. Höchst selten kommt das innere Empfinden vollständig zum Durchbruch. Die Besprechung häuslicher und persönlicher Angelegenheiten fehlt zwar durchaus nicht, wenngleich Petrarca sich bemühte, sie fern zu halten, aber man bemerkt meist, daß der Verfasser sich einen Zügel angelegt hat. Vielfach überwuchern die moralischen Betrachtungen, und einige der Schreiben sind sogar als besondere Abhandlungen unter geeignetem Titel gedruckt worden. Im ganzen gewähren aber die Briefe eine Fülle von Nachrichten über Petrarca selbst, über andere Schriftsteller, namentlich Boccaccio, über die politischen und kulturellen Verhältnisse der Zeit und vieles andere. Des Dichters Freunde rissen sich um die Briefe, namentlich wegen der darin niedergelegten großen Gelehrsamkeit, die in den vielen Citaten aus klassischen Schriftstellern bestand, und oft gelangten die Schreiben nicht an ihre Adresse, weil sie von Sammlern unterschlagen wurden. Die Vorbilder Petrarcas waren Cicero und Seneca, besonders letzterer; es gelang ihm aber auch hier, seinem Latein ein persönliches Gepräge aufzudrücken. Die Briefe, die Petrarca der Nachwelt erhalten wissen wollte, hat er selbst in vier Gruppen gesammelt und vor der Veröffentlichung nochmals überarbeitet. Die erste: „De rebus familiaribus", umfaßt in 24 Büchern von 1326 bis 1361 geschriebene „Freundesbriefe" unter Hinzufügung weniger späterer; sie ist seinem Sokrates (vgl. S. 125) gewidmet. 1361 begann er die zweite: „De rebus senilibus", „Altersbriefe", die seine Briefe bis zu seinem Tod enthalten sollte und aus 17 Büchern besteht. Sie ist Francesco Nelli, seinem Simonides, zugeeignet. Unter dem Titel „Variae" („Verschiedene") vereinigte Petrarca 69 Briefe von 1335 bis 1373, die er den beiden anderen Sammlungen aus irgend welchen Gründen nicht einverleiben wollte. Die rücksichtslosen Briefe endlich, die er gegen die Kurie schleuderte, und die keine Empfängernamen trugen, vereinigte er unter der Überschrift „Sine Titulo" („Titellose") und ließ sie bis zu seinem Tode unveröffentlicht. Die zahlreichen Briefe Petrarcas sind ein wesentliches Mittel gewesen, die klassische Bildung schnell zu verbreiten und ihr eifrige Jünger zu werben.

Darin liegt ihre große Bedeutung für die Zeit. Zugleich sind sie die ersten Muster einer litterarischen Gattung geworden, die durch die Humanisten ihre höchste Ausbildung erhielt.

Noch zu zwei anderen Zweigen der Humanistenlitteratur legte Petrarca den Grund. In einem Briefe „Ad Posteros" („An die Nachwelt") verfaßte er in gedrängter Kürze eine Selbstbiographie, die bis in das Jahr 1351 reicht, und in einigen anderen Werken gab er die ersten Muster der persönlichen Streitschrift. Schon 1352 war er mit dem Leibarzte Klemens VI. in heftigen Streit geraten, weil er dem Papste den Rat gegeben hatte, sich nicht auf die unsichere Kunst der Ärzte zu verlassen. Der aufgebrachte, in seiner Ehre beleidigte Gegner verfaßte eine Abwehr, die Petrarca mit einer verloren gegangenen Epistel gegen den „wahnsinnigen und frechen Arzt" beantwortete. Wiederholte Gegenschriften des letzteren veranlaßten dann die eines Gelehrten wie Petrarca unwürdigen vier Bücher „Streitschriften gegen den Arzt" (Invectivae in medicum. 1355). Da Petrarca selbst von der medizinischen Wissenschaft gar nichts verstand, so bewegt sich die Schrift nur in gemeinsten Schimpfereien und fließt von schlecht verhehlter Eitelkeit und maßlosem Selbstlob über. Eine gewisse Entschuldigung finden die ungezügelten Angriffe nur darin, daß auch der Arzt sich persönlicher Verunglimpfungen bedient und Petrarcas Selbstgefälligkeit verletzt hatte. Obgleich nämlich Petrarca wiederholt betont, daß ihm das Urteil der Welt über seine Werke ganz gleichgültig sei, zeigt es sich bei den verschiedensten Gelegenheiten, daß er an krankhafter Eitelkeit litt, die nicht den geringsten Widerspruch und Tadel duldete. Wir haben schon auf den in dieser Beziehung höchst interessanten Brief über die Florentiner hingedeutet, als sie es gewagt hatten, an der „Africa" herumzunörgeln (vgl. S. 132). Gegen einen Kritiker, der ihm vorwirft, eine kurze lateinische Silbe lang gebraucht zu haben, schreibt er eine lange Epistel und nennt ihn einen Esel, dem nur der Wein Mut zum Reden gegeben habe, einen wütenden Hund, einen Affen, der die Tiger reize, u.s.w. Eine andere Epistel ereifert sich gegen jemand, der seine dichterische Bedeutung in Zweifel zu ziehen gesucht hatte, und ruft ihm in sehr derben Worten ein „Schuster, bleib' bei deinem Leisten!" zu. Besonders trat diese Schwäche aber hervor, als er 1366 in Venedig von vier jungen Leuten, die viel bei ihm verkehrt hatten, für einen guten, aber unwissenden Menschen erklärt wurde. Statt sich um das Geschwätz gar nicht zu kümmern, schrieb er eine lange Entgegnung „Über seine eigene und anderer Unwissenheit" (De sui ipsius et aliorum ignorantia. 1368), die auf jeder Seite unter der scheinbaren Bescheidenheit den unermeßlichen Stolz des Dichters hervorleuchten läßt und deutlich zeigt, daß es ihm eine Genugthuung gewesen wäre, wenn man diesen unbedachten jungen Leuten wegen der Gottlosigkeit und des Hohnes auf die Religion, deren er sie zeiht, den Prozeß gemacht hätte. Hierher gehört endlich auch noch die Streitschrift Petrarcas gegen den Franzosen Jean de Hesdin, der ihn ob seines Briefes an Urban V. (vgl. S. 129) angegriffen hatte. Als er 1372 diese Schmähschrift durch Vermittelung eines Freundes kennen gelernt hatte, antwortete er ausführlich in seiner „Streitschrift gegen den Franzosen" (Invectiva in Gallum), die auch wieder zum großen Teile von gekränkter Eitelkeit eingegeben ist.

In seiner Jugend war Petrarca eine sympathische, schöne Erscheinung von ziemlich hohem, schlankem Wuchse. In späteren Jahren war er wohlbeleibt. Sein Haupthaar war schon ergraut, als er einen Bart bekam. Das freundliche, geistreiche Gesicht war leicht gebräunt. Dem forschenden Blick paarte sich Milde. Sein klangvolles Organ war von fesselnder Wirkung. Die Denkweise und den Charakter Petrarcas kennen zu lernen, gaben uns sein Leben und die lateinischen Schriften des Gelehrten bereits reichlich Gelegenheit. Grundzug in des Dichters Wesen ist ein ewiger Zwiespalt mit sich selber, ein beständiger Seelenkampf, eine fortwährende

Unruhe bis an sein Lebensende. Eine glühende Sehnsucht nach Ruhm und Liebe verzehrt ihn, und doch erklärt er den Ruhm für einen Hauch und sucht Frieden in der Ertötung aller weltlichen Lust. Er preist begeistert die Stille der Einsamkeit und drängt sich an die glänzenden Fürstenhöfe. Ruhe ist ihm das höchste Bedürfnis, und er reist bis an sein Lebensende, von Unruhe getrieben, in der Welt umher. Er bekennt sich als Stoiker und ist über den geringsten Angriff erbittert. Er predigt Genügsamkeit und Verachtung der Reichtümer, jammert aber mit dem zunehmenden Alter immer mehr über die Einschränkungen, die er sich auferlegen muß, obgleich er sich fünf bis sechs Abschreiber, Diener und Pferde hält und oft Freunde als Gäste bei sich sieht. Nichts geht ihm über die Freundschaft, und er vermag das zwanzigjährige Verhältnis mit den Colonna abzubrechen. Bei ihm findet sich der Anfang des Weltschmerzes, den er selbst als „acedia" bezeichnet, und der in unserer Zeit zu einer allgemeinen Krankheit geworden ist; Kummer beugt sein weiches, empfindsames Gemüt leicht nieder, und in Gefahren gebricht es ihm an männlichem Mut. Nur in einem Punkte kannte seine Seele noch keinen Zwiespalt: ihn quälten noch keine Zweifel an der Wahrheit der christlichen Gotteslehre. Die Angriffe, die er gegen den Papst und die Geistlichen in einigen Sonetten, Eklogen, Episteln und Briefen gerichtet hat, entspringen bei ihm, wie bei Dante, der aufrichtigen Entrüstung über das schamlose Treiben in Avignon, dem neuen Babylon, wie er es mit der Offenbarung nennt. Derselbe Mann aber, der die Kurie so schonungslos angreift und seine moralischen Anschauungen in Traktaten vorträgt, sieht mit der größten Gemütsruhe den Greuelthaten zu, welche die Visconti vor seinen Augen begehen, ja er tritt in ein inniges Verhältnis zu diesen Tyrannen.

Durch die beständigen Kämpfe zwischen verschiedenen Wünschen, Bedürfnissen, Hoffnungen und Befürchtungen, die frühzeitig in des Dichters Brust begannen, um erst mit seinem letzten Hauche aufzuhören, entfaltete sich ein bis dahin ungeahntes mannigfaltiges Leben in seinem Innern, das gleichzeitig in ihm den aufmerksamsten Beobachter fand. Was er seinem Herzen abgelauscht hat, das hat er der Welt in der Muttersprache vertraut, und diese Ergüsse hat die große Masse stets über all seine Leistungen als Hauptförderer der Renaissance gestellt, weil ein empfindendes Herz genügt, um sie begreifen zu können.

6. Die italienischen Dichtungen Petrarcas.

Petrarca waren die liebsten Kinder seines Geistes seine lateinischen Schriften. Von den italienischen Gedichten hat er selbst oft mit wegwerfender Geringschätzung gesprochen. Er nennt sie jugendliche Spielereien, in denen er nur dem Geschmack der ungebildeten Menge gehuldigt habe, und möchte, wenn es anginge, sie alle durch Feuer vernichten, damit sie kein weiteres Unheil anrichten könnten. Man darf sich aber durch solche Äußerungen nicht beirren lassen. In der That freute sich Petrarca auch über den Ruhm, den ihm seine italienischen Gedichte einbrachten. An einer Stelle spricht er sogar aus, er habe sie des Ruhmes wegen verfaßt. Er selbst hat sie in älteren Jahren sorgfältig gesammelt, gesichtet und durchgefeilt. Erhaltene Bruchstücke von Handschriften im Unreinen zeigen, welche eifrige Liebe er auch diesen Liedern zugewendet hat. Hunderte von Verbesserungen sind darin vorgeschlagen, verworfen und gebilligt, begleitet von kurzen Bemerkungen, wann die Überarbeitung vorgenommen worden ist. Wir besitzen ferner eine Reinschrift, die zum großen Teile von Petrarca selbst geschrieben ist (s. die beigeheftete Tafel

Eine Seite aus Petrarcas „Liederbuch“.

Nach der teilweise vom Dichter selbst geschriebenen Handschrift (zwischen 1366 und 1368 begonnen), in der Vatikanischen Bibliothek zu Rom.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

(Die Übersetzung nach Krigar.)

Quel che d'odore *et* di color uincea
Frutti, fiori, herbe *et* fro*n*di, o*n*de'l pone*n*te
Dolce mio lauro, oue habitar ſolea
Vedeua ala ſua o*m*bra honeſtame*n*te
Anchor io il nido di pe*n*ſeri electi
Trema*n*do, arde*n*do, aſſai felice fui.
Allor che dio, p*er* adornarne il cielo,

Laſciato ài, morte, se*n*ça ſole il mo*n*do
leggiadria ignuda, le belleçe i*n*ferme,
Corteſia i*n* bando *et* honestate i*n* fondo:
Che ſuelt' ài di uertute il chiaro germe.
Pia*n*ger l'aer *et* la terra e'l mar deurebbe
Se*n*ça fior prato, o ſe*n*ça ge*m*ma anello.
Conobbil' io, ch'a pia*n*ger qui rimaſi,

Conobbi, qua*n*to il ciel li occhi m'aperſe,
Coſe noue *et* leggiadre, ma mortali,
l'altre ta*n*te, *ſì* ſtrane *et ſì* diuerſe
P*er*chè no*n* furo al' intellecto eguali,
Onde qua*n*t' io di lei parlai, nè ſcriſſi,
Fu breue ſtilla d'i*n*finiti abiſſi:
et p*er* auer uom li occhi nel ſol fiſſi,

Dolce mio caro *et* precioſo pegno,
De come è tua pietà uer me ſi tarda,
Già ſuo' tu far il mio ſo*n*no almen degno
Se*n*ç' alcun refrigerio: *et* chi'l retarda?
Onde quagiuſo un ben pietoſo core
Sì ch'elli è ui*n*to nel ſuo regno amore.
et ſola puoi finir tanto dolore,

l'odoriſero *et* lucido oriente,
D'ogni rara excelle*n*tia il pregio auea,
Ogni belleçça, ogni uertute arde*n*te,
Il mio ſignor ſederſi *et* la mia dea.
Poſi i*n* quell' alma pianta; e'n foco e'n gielo,
Pieno era il mo*n*do de' ſuoi honor p*er*fecti;
La ſi ritolſe: *et* coſa era da lui.

Oſcuro *et* freddo, Amor cieco *et* inerme,
Me ſco*n*ſolato *et* a me graue pondo,
Dogliom' io ſol, nè ſol ò da dolerme;
Spe*n*to il p*ri*mo ualor, qual fia il ſecu*n*do?
l'uman legnaggio, che ſenç' ella, è quaſi
No*n* la conobbe il mo*n*do me*n*tre l'ebbe:
E'l ciel, che del mio pia*n*to or ſi fa bello.

Qua*n*to ſtudio *et* amor m'alçaron l'ali,
Che 'n un ſoggetto ogni ſtella coſperſe.
Forme altere, celeſti *et* i*m*mortali,
la mia debile uiſta no*n* ſofferſe.
Ch'o*r* p*er* lodi a*n*çi a dio preghi mi rende,
Che ſtilo oltra l'i*n*gegno no*n* ſi ſtende;
Ta*n*to ſi uede men, qua*n*to più ſplende.

Che natura mi tolſe e'l ciel mi guarda,
O uſato di mia uita ſoſtegno?
Dela tua uiſta; *et* or ſoſtien ch'i' arda
Pur laſſù no*n* alberga ira, nè ſdegno;
Talor ſi paſce delli altrui tormenti,
Tu, che de*n*tro mi uedi e'l mio mal ſenti,
Co*n* la tua ombra acqueta i miei lame*n*ti.

Der mit den Farben und dem duft'gen Reiſe
An Blüt' und Frucht, vor dem der Himmelsbogen
Mein ſüßer Lorbeer, der in ſeinem Kreiſe
In deſſen Schatten ihren Sitz gepflogen
Ein Neſt auch baute ſich in ſeinem Blatte
Im Feuer und verbrennend auch im Kalten;
Da nahm ihn Gott, den Himmel damit zierend,

Tod, ohne Sonne ließeſt du die Erde,
Verwaiſt die Anmut, Schönheit ohne Farben;
Dahin iſt Huld, iſt liebliche Gebärde!
Zerſtört haſt du im Keim der Tugend Garben;
Ihr Lüfte, Erd' und Meere, ſeid in Trauer;
Gleicht einem Ringe ohne Edelſteine.
Hat ſie erkannt nächſt mir, daß ich ſie prieſe,

So weit mein Auge drang, ſo weit die Schwingen
So ſchönen Reize, ausgeteilt an Eine
Nicht minder ſtaunte ich ſo ſeltnen Dingen
Empfindung nicht begriff in ihrer Reine,
Und jenes Lob, das ich in Worte hauchte,
War nur ein Tropfen, der im Meer verrauchte.
Und wer die Augen in die Sonne tauchte,

Mein teures, ſüßes Pfand, das du jetzt wohneſt
An deinem Mitleid läſſeſt du mich Armen,
Warum, die du im Traum mich ſonſt belohneſt
Ich lieben? und was raubt dich meinen Armen,
Nicht ſo auf Erden, wo an andrer Wunden
So daß der Liebe Flügel ſind gebunden.
Nur du kannſt enden meine Trauerſtunden,

Des Orients Pracht und Reichtum aufgewogen
Des Südens ſiegte mit dem ſchönſten Preiſe:
Die Tugend und die Schönheit auferzogen,
Mit Amorn meine Göttin keuſcherweiſe;
Mein Herz, und glücklich war ich, wenngleich frierend
Und als ſein Ruhm die Welt durchflogen hatte,
Und ſeiner war der Himmel wert zu halten.

Getrübt und kalt; der Liebe Reize ſtarben;
Mich ohne Troſt und ſelbſt mir zur Beſchwerde.
Darb' ich allein? Nein, auch die Welt muß darben:
Die erſte ſtarb — ob je die zweite werde?
Die Sprache gleicht der blumenloſen Wieſe,
Der Welt bekannt nicht während ihrer Dauer,
Der Himmel, der ſich aufklärt, wenn ich weine.

Von meiner Liebe reichten, ſah ich keine
Von jedem Sterne; aber ſie vergingen;
Und unvergänglichen, die, weil ſie meine
Mich überwältigten, den zu Geringen.
— Mag ſie mir Gottes Gnade dafür ſenden! —
Die Worte ſchweigen, wo die Kräfte enden,
Sieht weniger, je mehr die Strahlen blenden.

Im Himmel, warum ſeltener erwarmen
Dem du als Tröſterin des Lebens throneſt?
Mit deinem Blick, ſoll ohne dein Erbarmen
Da du des Zornes doch im Himmel ſchoneſt?
Ein Herz, des Mitleids fähig, oft ſich weidet,
Du ſiehſt mein Herz und fühleſt, was es leidet,
Dein Schatten komme, und mein Klagen ſcheidet!

„Eine Seite aus Petrarcas Liederbuch")[1], und wir wissen, daß er noch im Januar 1373 eine andere, jetzt verloren gegangene, dem Herrn von Pesaro, Pandolfo Malatesta, übersendete. In einem Sonett, das nach Lauras Tod geschrieben ist, erklärt er sogar:

Hätt' ich von meinen Reimen je gedacht,
Daß sie berühmt gemacht mein Liebesklagen,
Ich hätte wohl in meiner Liebe Tagen
Noch mehr und in noch reinerm Stil gemacht.

Doch seit sie tot, die all die Glut entfacht,
Die einzig in Gedanken ich getragen,
Was könnt' ich zierlich noch in Versen sagen
Und Reime feilen, rauh und ungeschlacht?

Nein! all mein Sinnen war in jener Zeit,
Nur zu erleichtern mir das schwere Herz
Durch meinen Sang, nicht Ruhm mir zu erwerben.

Nicht Ehre sucht' ich da mit meinem Leid;
Jetzt zu gefallen suchte wohl mein Schmerz,
Doch müde schweig' ich, denn sie ruft zum Sterben.

(Hübner.)

In der erhaltenen Reinschrift nennt er seine Liedersammlung, die man jetzt gewöhnlich als „Liederbuch" (Canzoniere) bezeichnet, „Rerum vulgarium fragmenta" (Bruchstücke italienischer Dichtungen), wohl in Hinblick darauf, daß er eine ganze Anzahl Gedichte durch Vernichtung von der Aufnahme in die Reinschrift ausschloß. Fast sämtlich haben die Gedichte die Liebe zu Laura zum Gegenstande. Von den 317 Sonetten, 29 Kanzonen, 9 Sestinen, 7 Ballaten und 4 Madrigalen beziehen sich nur wenige Liebeslieder nicht auf Laura und weisen nur 31 einen anderen Inhalt auf. In erster Linie hat Petrarca seine Lieder in zeitlicher Reihenfolge ordnen wollen, ästhetische Rücksichten und auch fehlerhafte Erinnerung haben jedoch diesen Grundsatz in der Anordnung öfter durchbrochen.

Petrarcas Liebe zu Laura war eine wirkliche. Er liebte in ihr das schöne, irdische Weib mit glühendem Verlangen. Ihm ist die Geliebte nicht wie den Lyrikern des „süßen neuen Stiles" und Dante ein unnahbares himmlisches Wesen, das kein unreines, sündiges Verlangen in der Brust erwecken kann, sondern von allen irdischen Leidenschaften heilt. Seine Liebeslieder sind daher dort, wo er sein Empfinden reden läßt, wahre Herzensergüsse, frei von jedem beengenden Zwang einer Schule. Die Liebe Petrarcas macht keine Fortschritte. Er selbst hat in dem „Secretum" gestanden, daß die Tugend Lauras alle Versuchungen siegreich zurückwies. So nehmen in den Liedern Petrarcas den breitesten Raum Schilderungen seiner Seelenzustände ein, und mit feinster Kunst weiß er immer neuen Ausdruck für die beständig wiederkehrenden Gedanken zu finden. Oft schildert er uns die Reize der Geliebten. In einem Sonette heißt es:

Die goldnen Locken frei im Winde wehen,
Der tausend goldne Schlingen daraus wand,
Und Himmelslicht erglüht in hellem Brand
Aus ihren Augen, die wie Sterne stehen.

So muß ich hold entzückt ihr Antlitz sehen,
Ob falsch, ob wahr, ich weiß nur, wie ich's fand
Was Wunder, wenn der Triebe Unverstand
Mein Herz in heißen Gluten ließ vergehen?

Ihr Gang war keiner Sterblichen Bewegung,
Nein, eines Engels Schwung; aus ihrem Munde
Klang jedes Wort nicht wie von Menschenzungen.

Ein Himmelsgeist, lebend'ger Sonne Regung
War, was ich sah; so bleibt die Liebeswunde,
Ob schlaff der Bogen, ohne Linderungen.

(Hübner.)

Ein bezauberndes Bild malt uns der Dichter in einer Kanzone: Laura am Rande eines Baches unter einem Baume, von Blütenregen überschüttet:

Auf ihren Schoß verteilte,
Süß im Gedächtnis lebend,
Ein Blütenregen sich vom holden Baume,
Und voller Demut weilte,
In solchem Glanze schwebend,
Sie in des lieblichen Gewölkes Raume.
Manch Blümchen blieb am Saume,
Am blonden Haare hangen
Dies schien wie Gold zu glänzen,
Um das sich Perlen kränzen
Und manches ward von Gras und Flut empfangen;
Dort ließ in freier Lösung
Ihr Kreiseln, als sei Liebe hier die Losung.

(Krigar.)

Noch an vielen anderen Stellen ſchildert uns Petrarca die Geliebte. Er ſieht ſie weinen und iſt verzückt; ſie begegnet ihm mit anderen Frauen in einem Boote und auf einem Wagen. Wenn er von ihr fern iſt, ſucht er ihre Züge in dem Antlitz einer anderen:

Gleich dem gebrechlichen und kranken Greiſe,
  Der, ſeiner Heimat Lebewohl zu ſagen,
  Fort wandert von den Seinen unter Klagen,
  Die ihn geleiten aus dem treuen Kreiſe;

Gleich ihm auf ſeiner müden Pilgerreiſe,
  In ſeines Erdenlebens letzten Tagen,
  Gedrückt vom Alter und des Weges Plagen,
  Wie er ſich forthilft auf die beſte Weiſe,

Und Rom erblickt, beſeligt von dem Hoffen,
  Den Widerſchein der Herrlichkeit zu ſchauen,
  Die er zu ſehen wünſcht im Himmelreiche:

Ach' hätt' ich wandernd ſo auch angetroffen
  Nur eine einz'ge unter andern Frauen,
  Die deinem wahren, teuren Bilde gleiche!
(Krigar.)

Petrarcas Liebe findet kein Gehör. So wird ſie ihm zur ewigen Qual und nimmt ihm jegliche Ruhe. Er ſucht die Einſamkeit auf, um nicht das Geſpräch der Leute zu werden, aber die Liebe weilt bei ihm:

Gedankenvoll allein durch Einſamkeiten
  Irr' ich mit zögernd abgemeſſ'nem Gange,
  Die Augen wend' ich gleich zum Fliehen bange,
  Seh' Menſchenſpur im Sand ich nur von weiten.

Nicht anders ja kann ich mir Schutz bereiten,
  Daß Neugier mein Geheimnis nicht erlange,
  Denn jeder ſäh' an meiner bleichen Wange,
  Wie heiß im Herzen Liebesgluten ſtreiten.

So glaub' ich wohl, daß Thäler ſchon und Berge
  Und Flüſſ' und Wälder allzumal ergründen,
  Was in mir lebt und Menſchen ich verberge.

Doch ob ich mich ins fernſte Thal vertröche,
  So fern iſt keins, Amor weiß mich zu finden,
  Daß er mit mir und ich mit ihm nur ſpreche.
(Hubner.)

Vergebens ſucht er Heilung in der Flucht; überallhin folgt ihm das Bild der Geliebten. Es umſchwebt ihn im Ardennerwalde, bei der Fahrt auf dem Po und der Rhône. Er denkt ſogar an Selbſtmord, und nur die Furcht vor dem Jenſeits hält ihn davon zurück:

Wüßt' ich gewiß, daß mich der Tod befreien,
  Erlöſen könnte von der Liebe Laſt,
  Wie gerne würd' ich, mir ſchon lang' verhaßt,
  Den eignen Leib dem Grabe ſelber weihen!

Doch fürcht' ich, wär's ein Tauſch nur zu bereuen,
  Von Qual zu Qual ſtatt zu erſehnter Raſt,
  Zu neuen Leiden, die mein Geiſt nicht faßt,
  Und bange bleib' ich, Tod nur zu verleihen. (Hubner.)

So ſind die meiſten ſeiner Gedichte mit Klagen über ſein unglückliches Los erfüllt, und oft iſt dies Empfinden in herrlichen Bildern zum Ausdruck gebracht, wie in einer berühmten Kanzone, von der hier die erſten Strophen folgen mögen:

Wenn abendlich der Sonne Strahlen glänzen
  Und unſer Tag vollendet ſeine Reiſe,
  Um andre Erdbewohner zu begrüßen:
  Dann fördert einſam ihren Schritt die greiſe
  Und müde Pilgerin in fernen Grenzen,
  Und ſie bewegt ſich raſcher auf den Füßen,
  Bis endlich einem ſüßen
  Genuß ſich hinzugeben,
  In ihrem ſtillen Leben,
  Sie an dem Ziel der Reiſe ſich betrachtet
  Und Qual und Not, die ſie ertrug, verachtet.
  Weh mir! der Schmerz, den mir der Tag geboren,
  Erwacht, ſobald es nachtet
  Und ſich das Himmelslicht von uns verloren.

Wie ſchon, der Nacht zu weichen, rot verglimmen
  Der Sonne Strahlen, von den Bergen nieder
  Die Schatten fallend rieſengroß ſich malen!
  Der arme Pflüger kehrt vom Felde wieder,
  Sein Wort, ſein ländlich Liedchen anzuſtimmen,
  Sich zu erholen von des Tages Qualen
  Und dann mit einem ſchmalen
  Genuſſe ſich zu ſchmeicheln,
  Wie in der Zeit der Eicheln,
  Der goldnen zwar, doch von der Welt verſchmähten.
  Doch freue ſich am Frühen und am Späten
  Wer will! — fern ſind die Stunden mir der Wonne,
  Auch die mir Frieden ſäten,
  Wie bei der Sterne Umlauf ſo der Sonne.

Der Hirte sieht der Sonne Strahlen scheiden,
Ihr Bett zu suchen, und zu süßer Labe
Umdämmert Nacht im Osten schon die Erde.
Er rüstet sich, und mit dem Hirtenstabe
Verläßt er Buchen, Quellen und die Heiden
Und ziehet heimwärts mit der sanften Herde;
Und fern der Welt Beschwerde,
Sucht er, daß sie beschütte
Mit Laub er, seine Hütte;
Dort ist ihm wohl, dort schläft er ohne Sorgen.
Grausame Liebe, wär' ich so geborgen
Vor ihren Spuren, die den Schlaf nur stören
Vom Abend bis zum Morgen!
Und sie verbirgt sich, flieht und will nicht hören!

Es werfen Schiffer sich mit müdem Leibe,
Wenn sich ins Meer die Sonne taucht am Abend,
Aufs harte Deck in härenen Gewändern:
Doch ich, ob sie, in Fluten sich begrabend,
Jenseit Hispaniens ihre Bahn beschreibe
Und längs des Afrikaners Küstenländern,
Ich kann den Schmerz nicht ändern,
Ob auch in süßem Schlummer
Die Welt vergißt den Kummer,
Und er von Tier und Menschen sich entfernte.
Weh mir, der jeden Tag ich neuen ernte!
Der ich, in Flammen bald im zehnten Jahre,
Wie sie nur wuchsen, lernte
Und noch nicht weiß, wer mich davor bewahre!
(Krigar.)

Dieser Zustand hoffnungsloser Liebe wurde dem Dichter bald geradezu Bedürfnis. Er empfindet ihn als einen mit Wonne gemischten Schmerz und freut sich der Thränen. Süßen Trost gewährt ihm das eigene Phantasiespiel, das ihm die kalte Herrin mitleidsvoll vorzaubert:

Du kühle, lautre Quelle,
Wo ihre zarten Glieder
Am Ufer lehnt' die einzige der Frauen;
Du Stamm, wo noch die Stelle,
Mit Seufzen denk' ich's wieder,
Der lieblich ruhenden Gestalt zu schauen;
Ihr Thäler und ihr Auen,
Wo ihr Gewand bedeckte
Das Moos, die Blumendüfte;
Ätherisch heil'ge Lüfte,
Wo Liebe holden Blicks mein Herz erweckte:
Vernehmt ihn allerorten,
Den letzten Wunsch in meinen Klageworten!

Wenn einmal mein Verhängnis,
Und wenn der Himmel billigt,
Daß thränenvollen Blicks ich liebend sterbe:
Sei freundlich sein Begängnis
Dem Leib bei euch bewilligt,
Und frei kehr' heim der Geist nach seinem Erbe.
Der Tod wird minder herbe,
Nah' ich dem letzten Ziele
Mit diesem schönen Hoffen;
Kein Ort ist dann noch offen,
Der mir als Schlummerstätte mehr gefiele,
Kein Grab in beff'rer Erde
Nach dieses Lebens Arbeit und Beschwerde.

Vielleicht wird einst noch nahen
Die Zeit, daß Sehnsucht trage
Die sanfte Spröde, in dies Thal zu gehen;
Und dort, wo sie mich sahen,
An jenem heil'gen Tage,
Die Augen hold und brünstig nach mir flehen
O Mitleid! — und sie sehen
Schon meinen Staub im Grabe!
Dann wird sie Liebe nähren,
Es träufeln ihre Zähren,
Sie seufzt so süß, daß dann ich Gnade habe
Und Huld der Himmel fühlet,
Wenn das Gewand ihr heißes Auge kühlet.
(Krigar-Wiese.)

In Augenblicken, wo sich der Dichter die Erfüllung seiner Wünsche vorzaubert, denkt er wohl daran, ihr sein ganzes Herz zu offenbaren, um sie zu erweichen, doch er wagt nicht zu reden. Er erwacht aus seinen Träumereien und sieht wieder die Wirklichkeit in ihrer ganzen Trostlosigkeit. Nun bricht er in Klagen über die Grausamkeit Lauras aus. Sie nur allein glaubt nicht an seine Liebe, sie ist kälter als Schnee, ein lebendiger Stein, ein harter Lorbeer, und lacht über seine Qual. In seinem Unmute spricht er sogar aus, daß sie mit ihm spiele.

Zu diesen Seelenkämpfen kamen noch Gewissenskämpfe hinzu, die seiner Dichtung weitere belebende Elemente zuführten. Es überfielen Petrarca Stimmungen, in denen, wie im „Secretum“, der Asket die Oberhand gewann und die irdische Lebenslust als Sünde verdammte. Dann will er sich selbst wohl einreden, gerade wie er sich in dem Gespräche dem Heiligen Augustin gegenüber zu rechtfertigen suchte, daß seine Liebe eine durchaus edle sei, daß sie ihn zu

unsterblichen Werken anspornt. Sie zeigt ihm den Weg zum Himmel und entfernt ihn vom gemeinen Volke. Sie führt ihn zu Gott, und er ist fern von allem irdischen Begehren. So fühlt er sich glücklich in seinen Ketten und zieht diesen Zustand dem Zustande der Freiheit vor. Doch kann er nicht dauernd in dieser Täuschung befangen bleiben. Hatte er nicht im „Secretum“ offen seine sinnliche Begierde eingestanden? Hatte er nicht in seinen Liedern von einer stets wachsenden Leidenschaft, von einer ersehnten Frucht, die er nicht pflücken kann, gesprochen und eine einzige, ewige Liebesnacht erträumt?

Mit ihr wär' ich, wenn niedersinkt die Sonne,
Und sehen dürft' uns niemand als die Sterne,
Nur eine Nacht; und niemals würd' es Morgen
Und sie nicht einverleibt dem grünen Walde,
Mir zu entfliehn, wie Daphne an dem Tage,
Als sie Apoll verfolgte auf der Erde. (Krigar.)

So heißt es in einer Sestine, die seine Seelenqualen schildert, und denselben Gedanken spricht er in einer anderen Sestine aus. „Zu unserem Heil erschien er nie“, der Tag der sündhaften Liebe. Der Dichter muß seine Liebe doch schließlich als irdisch erkennen, als sündhaft, da ihn, den Geistlichen, nur die Liebe zu Gott beherrschen soll, und er sucht sich von ihr zu lösen. An einem Karfreitag bittet er Gott, ihn auf einen anderen Pfad zu leiten:

Allmächtiger, nach dem Verlust der Tage,
Nach Nächten, die dem Wahne preisgegeben,
Mit wildem in der Brust entflammten Streben,
Seit ich so Schönes sah zu meiner Plage:

Gib jetzt, daß mir dein Licht den Rückweg sage
Zu bessern Thaten und zu anderm Leben,
Damit nach den vergeblichen Geweben
Mein unbarmherz'ger Feind an mir verzage!

Elf Jahre schon, o mein Erlöser, scheiden,
Seit ich das fürchterliche Joch erfahren,
Das härter ist, je sanfter wir es tragen.

Erbarme du dich so unwürd'ger Leiden!
Du führe den verirrten Geist zum Wahren,
Ihn mahne, daß du heut' ans Kreuz geschlagen! (Krigar.)

Doch er hat nicht die Kraft, sich von Laura loszuringen. Sein Seelenkampf dauert unentschieden fort bis zum Tode der Geliebten, und selbst danach ruht er noch nicht ganz: in der Schlußkanzone an die Heilige Jungfrau macht sich der Dichter auch die Liebe zu Laura noch zum Vorwurf. In süßen, harmonischen Versen gibt er seinem Kummer um ihren Verlust Ausdruck. Er klagt seinen Schmerz dem stillen Thal, wo er Laura so oft erblickt hat. Der Frühling kehrt wieder, aber die Geliebte nicht, und ihr Dichter bleibt einsam. Die Phantasie bemächtigt sich aufs neue ihrer Gestalt, und jetzt, wo sie von der Erde zum Himmel emporgeschwebt, wo alle irdische Versuchung geschwunden ist, kann er sie ganz nach seinem Gefallen bilden, ohne zu der Wirklichkeit in Gegensatz zu treten. Es entwickelt sich ein ganz neues, weit herzlicheres Verhältnis zwischen dem Dichter und seiner Laura. Sie wird nun Vertraute und Freundin. Als der Dichter sich in Verzweiflung über den Tod der Geliebten das Leben nehmen will, spricht Amore zu ihm:

Halt' ein mit jenen Schmerzen, die dich quälen,
Weil ohne Maß Begierden
Den Himmel, den dein Herz sucht, nicht erflehen,
Wo jene lebt, die sie dem Tod vermählen,
Die lächelnd ihrer Zierden
Sich sieht beraubt und seufzt, nur dich zu sehen. (Krigar.)

Sie selbst kommt und tröstet ihn, wenn er um sie weint. Sie trocknet ihm die Thränen, auf seinem Bettrande sitzend, und hört ihn seine Leiden erzählen und weint darob. Wie eine Mutter und eine Geliebte ist sie zärtlich um ihn besorgt. Jetzt segnet er sie, daß sie auf Erden grausam gegen ihn war. Er stellt sich die Freude der Engel im Himmel vor, als sie Laura erblicken, und seine höchste Sehnsucht ist es, mit Laura und Gott vereint zu sein:

Den Boten mein' ich stündlich schon zu hören,
Der mich zu meiner Herrin soll bescheiden,
Denn mir [illegible] fühl' ich meine Leiden
In wenig Jahren schon mich so zerstören,
Daß sie mir selber, mich zu kennen, wehren
Und mein gewohntes Leben mir verleiden;
Wie wär' ich doch zufrieden, abzuscheiden,
Wüßt' ich schon, wann; mag sich's nur bald erklären!





Der Triumph der Zeit (zu Petrarcas „Triumphen“).

Der Triumph der Zeit.

Die Darstellung ist vom Künstler frei erfunden. Die als Greis mit Flügeln abgebildete Zeit wird von Hirschen gezogen, dem Symbol der Schnelligkeit. Die vier Putten bedeuten vermutlich die Jugend, über die, da sie sehr schnell ins Alter über geht, die Zeit bald triumphiert.

O sel'ger Tag, wenn aus dem Kerkerthor
Der Erd' ich fliehe und zerrissen schaue
Dies lastend schwere, sterblich schwache Kleid!

Dann aus der tiefen Nacht schweb' ich empor
So hoch zu jener hellen Ewigkeit,
Bis meinen Herrn ich schau' und meine Fraue!
(Hübner.)

Laura bleibt selbst im Himmel noch das irdische Weib, ja nach ihrem Tode erscheint sie greifbarer und menschlicher als im Leben, wo sie sich dem Dichter stets versagte. In beiden Fällen ist die Geliebte aber nicht die wirkliche Laura, wie sie lebte, sondern das Wesen, wie es sich die jeweilige Gemütsstimmung des Dichters malte. Der „Canzoniere" gibt uns nicht sowohl ein treues Bild des angebeteten Weibes, als die Geschichte des Seelenlebens ihres Dichters. Die Liebe Petrarcas blieb immer auf demselben Punkte stehen, wie schon bemerkt wurde. Somit blieben auch die Situationen immer dieselben und erhielten ihre Mannigfaltigkeit nur durch die verschiedenen Standpunkte, von denen aus der Dichter sie betrachtete, und durch die immer wechselnde äußere Form, in die er seine Gedanken zu kleiden wußte. Das barg eine Gefahr in sich, welcher der Dichter oft unterlegen ist. Er dichtete aus innerem Behagen an seinen Gedanken, auch wenn er nicht wirklich begeistert war. Der Verstand beschnitt die Flügel der Phantasie, und die Dichtung wurde kalte Berechnung, tönende Phrase. Petrarca spielt mit Bildern, Worten, Gegensätzen und Allegorien. Er ahmt sich selber nach und verfällt in Trivialität oder Manier. Er spricht z. B. von roten Rosen zwischen dem Schnee, die von dem Winde bewegt werden, um zu sagen, daß Laura die Lippen beim Reden bewegt, und vergleicht die Geliebte einem „schönen, klaren, glänzenden und lebendigen Eis", von dem die Flamme ausgeht, die ihn versengt. Solche gesuchte Bilder sind besonders gehäuft in folgendem Sonett:

Die Liebe will mich Pfeilen wie zur Scheibe,
Der Sonne wie zum Schnee, zu Wachs den Flammen
Und wie zum Nebel mich dem Wind verdammen
Und kein Erbarmen, ach, bei einem Weibe! —

Ich sah dein Auge, daß, wo ich auch bleibe,
Aus seinem Pfeil nur neue Wunden stammen;
Dir dienen Flammen, Glut und Sturm zusammen,
Mir zum Verderben, dir zum Zeitvertreibe.

Dich denken tötet, und dich sehen blendet,
Und deine Sehnsucht brennt erst unabsehlich:
Dies sind der Liebe Flammen, Glut und Bolzen.

Der Klang, die Stimme, die dein Mund mir spendet,
Sind Reize, die du weckst unwiderstehlich,
Vor deren Hauch mein Leben hingeschmolzen.
(Krigar.)

Und man höre dieses absichtliche Spiel mit Gegensätzen, das wir schon ganz ähnlich bei den älteren Lyrikern fanden:

Ich kämpfe nicht und finde keinen Frieden;
Ich zag' und hoffe, ich bin Eis und walle;
Ich will zum Himmel und bin Staub hienieden;
Ich halte keinen und umarme alle.

Die Fesseln binden nicht, die sich mir schmieden;
Ich möchte fort und kann nicht aus der Falle;
Vom Leben und vom Tode gleich geschieden,
Errettet Liebe mich nicht aus dem Schwalle.

Ich sehe blind und spreche, stumm erscheinend;
Ich wünsche Tod und Rettung unablässig;
Ich liebe, während Haß ich mir erkoren.

Von Schmerzen leb' ich, und ich lache weinend;
Der Tod, das Leben sind nur gleich gehässig;
Du hast dies Schicksal mir herauf beschworen!
(Krigar.)

In einem anderen Sonett gefällt er sich in der häufigen Wiederholung des Wortes dolce (süß), das in den ersten vier Versen zehnmal vorkommt. Ermüdend und geschmacklos ist das beständige Spielen mit dem Namen der Geliebten, die bald unter dem Symbol der Luft (l'aura), bald unter dem des Lorbeers (lauro) erscheint. In Anknüpfung hieran wird die bekannte Liebesgeschichte von Apollo und Daphne und der letzteren Verwandlung in einen Lorbeerbaum vielfach zu Spielereien verwendet. Den Dichter verzaubert der Anblick der Geliebten in einen Stein, in eine Quelle und einen Schwan. Sie selbst erscheint ihm als weiße Hindin mit zwei goldenen Hörnern. Diese Gemachtheit tritt am deutlichsten in den Sestinen zu Tage, die schon durch ihre

Form dazu Anlaß gaben. Auch die Sonette sind vielfach gesucht. Am natürlichsten und schönsten fließen die Gedanken in den Kanzonen dahin. Muß man so gestehen, daß Petrarca nicht viele Gedichte geschrieben hat, denen keine der erwähnten Mängel anhaften, so kann man doch wiederum hinzufügen, daß auch nicht viele Gedichte von ihnen überwuchert werden. Die meisten Lieder haben an den Vorzügen und Schwächen der Dichtkunst Petrarcas teil. Als immer gleichgroßer Meister zeigt sich Petrarca aber in der äußeren Form seiner Lieder. Ein jedes ist in dieser Beziehung ein wahres Kunstwerk. Dem Sonett, der Kanzone und der Ballate gab er ihre endgültige Form, und die Sprache meistert er wie keiner vor ihm. Unermüdlich suchte er, bis er die richtige musikalische Wirkung des Verses und den passenden Ausdruck gefunden hatte. Dabei leisteten ihm sein feines Gehör und sein durch die Klassiker gebildeter Sinn für Formenschönheit die besten Dienste. Es löst sich bei Petrarca somit auch schon die Form als etwas selbständig Bestehendes von dem Inhalte los, nie aber erhält sie, wie es bei seinen Nachahmern, die auch die sonstigen Schwächen seiner Dichtkunst übertrieben, nur gar zu häufig eintrat, völliges Übergewicht.

Unter den wenigen Liedern Petrarcas, die sich nicht mit seiner Liebe zu Laura beschäftigen, befinden sich einige der schönsten, die er überhaupt gedichtet hat, und diese sollen noch einer kurzen Betrachtung unterzogen werden. Die furchtbare Zerrissenheit seines Vaterlandes, das er über alles liebte, kam Petrarca 1344 bei der Belagerung von Parma wieder voll zum Bewußtsein. Da richtete er an die Fürsten Italiens eine Kanzone, worin er sie aufforderte, die fremden Soldnerscharen, die Abkömmlinge der von Marius und Cäsar geschlagenen Völker, die das schöne Land überfluteten, und deren sie sich zum Kampfe gegeneinander bedienten, hinauszutreiben. Einigkeit würde dies Werk zum Gelingen bringen, und zur Einigkeit sollte sie die Liebe zum Vaterland und dem armen unterdrückten Volke führen. Ergreifend klingt das Gedicht aus mit dem Verse: „Ich komm' und rufe: ‚Frieden, Frieden, Frieden!'“ — den Frieden nach der Befreiung des Vaterlandes von den Feinden, die es unterdrücken, den Frieden der Fürsten untereinander. Voll erhabener Gedanken ist auch die 1337 an Bosone d'Agubbio gerichtete Kanzone, als dieser im Auftrage und als Stellvertreter Benedikts XII., den das römische Volk auf Lebenszeit zum Oberhaupte seiner Republik erwählt hatte, die Regierung der ewigen Stadt übernehmen soll. Seine Brust hebt die Hoffnung, daß es, wenn überhaupt jemand, dem Bosone gelingen wird, Rom wieder aus dem Staube emporzurichten:

Umsonst, daß je vom trägen Schlaf erstände
Sein Haupt, wie man es rufen mag beim Namen;
So tief erliegt's und unter solchen Schlägen!
Doch wahrlich, unsre Hauptstadt Rom bekamen
Nicht ohne Vorbedacht jetzt deine Hände,
Daß sie mit Würde und mit Strenge wägen:
Ergreife sicher jenes Haupt der Trägen
Mit Händen und ihr flatterndes Geflechte,
Daß die einst Stolze sich dem Schlamm entwinde!
Ich, der ich Tag und Nacht ihr Los empfinde,
Auf dich vertrau' ich mit dem größten Rechte:
Denn sollte Mars' Geschlechte
Nach einem Ruhme je die Augen wagen,
So, glaub' ich, ward dies Glück nur deinen Tagen.

Die alten Mauern, die noch Trutz und Zierde
Der Welt sind, die erzittert beim Gedanken
An die Vergangenheit, denkt sie der Sage;
Und Grüfte, wohin die Gebeine sanken
Von Männern, die, beseelt von Ruhmbegierde,
Erst enden an dem Ende aller Tage;
Und die Zerrüttung unsrer ganzen Lage
Sie sehn auf dich, als ihren Retter, nieder.
Euch, herrliche Scipionen, wie willkommen!
Dir, treuer Brutus, wenn auch ihr vernommen,
Daß wohl bestellt des Staates Haupt und Glieder!
Wie blickte freundlich wieder
Fabricius, vernimmt er diese Töne,
Und sagt: Mein Rom bleibt fortan noch das schöne!
(Krigar.)

und dann schildert er die trostlosen Zustände in Rom, das Tausende von Wunden zeigt, die selbst einen Hannibal zum Mitleid bewegen würden, und ermahnt Bosone, mutig ans Werk zu gehen,





Der Triumph des Ruhmes (zu Petrarcas „Triumphen“).

Der Triumph des Ruhmes.

Der Ruhm, auf der Weltkugel thronend und von zwei weißen Rossen gezogen. Ringsum drei Scharen von Berühmten, darunter auch Frauen. Genannt sind auf dem Bilde Cäsar, Scipio, Hektor, Herkules, Simson, Aristoteles, Virgil, Ilia und Creusa.



eingedenk des unsterblichen Ruhmes, den ihm eine glückliche Durchführung seiner Aufgabe einbringen werde. Die leidenschaftliche Erregung, mit welcher in den Briefen „sine titulo" gegen die Lasterhaftigkeit des päpstlichen Hofes geeifert wird, kommt auch in drei Sonetten gegen die Kurie zum Ausbruch.

In seinem „Canzoniere" ist Petrarca seine eigenen Wege gegangen. Man kann wohl hier und dort Anklänge an Lieder von Trobadors und italienischen Dichtern, auch Dante, nachweisen, nie aber wird dadurch seine Selbständigkeit beeinträchtigt. Anders verhält es sich mit einem Werke seines Alters, den „Triumphen" (Trionfi), einem allegorisch-moralischen Gedicht von zwölf Kapiteln in Terzinen. Unter dem Einfluß von Dantes „Göttlicher Komödie" wird darin die Verherrlichung der Geliebten mit der Darstellung des Loses der Menschen verknüpft.

Der Dichter versinkt an einem schönen Frühlingstage in Vaucluse auf einer Wiese in tiefen Schlaf. Da erscheint ihm auf einem Triumphwagen, der von vier weißen Rossen gezogen wird, Amore, unzählige Sterbliche in seinem Gefolge. Ein Freund — Petrarca nennt ihn nicht — gibt ihm darauf eine lange Aufzählung der Leute, die sich in der Liebe Sold befinden. Petrarca hat eine Unterredung mit Masinissa, Sophonisbe und Seleucus und erzählt, wie er sich in Laura verliebt habe, die jedoch seine Liebe nicht erhöre. Laura besiegt Amore: die Keuschheit triumphiert über die Liebe und führt den Gott, begleitet von Menschen, die Keuschheit geübt haben, gefesselt nach dem Tempel der Pudicitia (Schamhaftigkeit) in Rom. Hier hängt sie ihre Trophäen auf und übergibt den gefesselten Gott einigen Personen zur Hut. Die siegreiche Laura kehrt nach der Provence zurück, und hier wird sie vom Tode besiegt, dessen unabsehbarem Zuge sie sich anschließt:

Nicht wie in Flut gelöschte Flammen sieden,
Nein, wie ein Feuer, das sich still verzehret,
Entschwebte sacht der heitre Geist in Frieden:
Ein sanftes, klares Licht, das unversehret,
Ob auch das Öl allmählich ihm entgehe,
Doch bis zuletzt in vollem Glanze währet.
Bleich — nein, nicht bleich, doch weiß gleich frischem Schnee'e,
Der ins Gefild bei stiller Luft sich schmieget,
So lag sie, eine Müde, sonder Wehe.
Und was die Thoren Sterben nennen, lieget
Wie süßer Schlaf im holden Augenlichte,
Indes der Geist zum Paradiese flieget.
Schön war der Tod im schönen Angesichte.

(Kekule-Biegeleben.)

Im zweiten Kapitel des „Triumphes des Todes" erzählt der Dichter dann, wie ihm Laura in der Nacht nach ihrem Tod erschienen sei und ihn über seinen Schmerz getröstet habe. Im vertraulichen Gespräch über die letzten Dinge wagt er sie nun auch zu fragen, ob sie ihn je geliebt habe, und ihm wird die Antwort zu teil, die er ersehnt:

„Getrennt war nie und nimmer
Mein Herz von dir und wird sich nimmer trennen;
Doch mäßigte mein Blick dein Glühen immer.
Denn keinen andern Weg konnt' ich erkennen
Zu unserm Heil und jugendlichen Ehren;
Auch strafend ist die Mutter fromm zu nennen.
Ich sprach zu mir: ‚Er liebt mich; ihn verzehren
Die Flammen; drum ist Vorsicht meine Pflicht,
Ach, eine Pflicht, die Furcht und Wunsch erschweren.
Nur Äußres soll er sehen, Innres nicht.'
Dies war's, was dich gebändigt und gezwungen,
Wie sich der Rosse Mut am Zügel bricht.
Mein Herz war mehr denn tausendmal durchdrungen
Von Liebe, wenn im Auge Zorn entbrannte;
Nie ward vom Wunsch Vernunft in mir bezwungen."

(Kekule-Biegeleben.)

Als der Tod über Laura triumphiert hat, sieht der Dichter den Ruhm kommen, „der aus der Gruft Den Menschen weiß zum Leben zu erwecken" (s. die beigeheftete farbige Tafel „Der Triumph des Ruhmes"). Ihm folgen in drei Scharen berühmte Helden aus dem römischen Volke, berühmte Helden und Heldinnen anderer Völker und endlich berühmte Gelehrte, Dichter und Schriftsteller Griechenlands und Roms. Doch die Zeit (s. die farbige Tafel „Der Triumph der Zeit" bei S. 142) triumphiert über die berühmten Namen und die Welt, die Ewigkeit aber allein triumphiert über alles. Petrarca hofft, daß sie ihm im Himmel beschieden sei, und schließt mit der freudigen Erwartung, dort Laura wiederzusehen:

Am Strome, der den Genfer See verläßt,
Hat Liebe mir den langen Krieg beschieden,
Der mir das Herz noch in Erinn'rung preßt.
Glücksel'ger Stein, der du sie deckst in Frieden!
Einst wird ihr schöner Schleier auferstehen,
Und war ihr Anschaun Seligkeit hienieden,
Was wird erst sein ihr himmlisch Wiedersehen?

(Kekule-Biegeleben.)

Die Befreiung des Menschen von den Lockungen der Sinnlichkeit und seine Erhebung von den Eitelkeiten der Welt zu der allein ewig dauernden Seligkeit ist also der Grundgedanke des Gedichtes. Aus der Inhaltsangabe kann man ersehen, daß durchaus nicht alles darin Poesie sein kann. Vielfach sind dürre Aufzählungen von Namen gegeben. Die wenigen zur Charakteristik beigefügten Worte reichen nicht aus, um den Genannten Leben zu verleihen. Nur dort erkennen wir den großen Dichter, wo er von Laura spricht. Hier hat er wieder, wie im „Canzoniere", sein Herz offenbart. In der feinen Zergliederung der mannigfachsten Gefühle seiner Seele und der unmittelbaren Darstellung dieser Empfindungen ohne allegorische und gelehrte Hülle haben wir seine Größe und Eigenart als Dichter zu suchen.

7. Boccaccio.

Giovanni Boccaccio, der treue Freund Petrarcas und sein Mitarbeiter an der Wiedererweckung des Altertums, der große Schüler und Verehrer Dantes, der geistreiche Schöpfer der italienischen Prosadichtung (s. die Abbildung, S. 148), wurde im Jahre 1313 zu Paris geboren. Er war der natürliche Sohn des florentiner Kaufmannes Boccaccio di Chellino und einer jungen, vornehmen pariser Witwe mit Vornamen Gianna (Jeanne), die bald nach seiner Geburt starb. Der Vater nahm das Kind mit sich nach Florenz. Schon mit zehn Jahren schrieb der geweckte Knabe Verse und lernte eifrig unter der Leitung des alten Grammatikers Giovanni da Strada, der noch nach scholastischer Methode lehrte. Boccaccios Vater, ein gewiegter, kluger und sehr sparsamer Geschäftsmann, der auch wiederholt Staatsämter verwaltete, hatte aber kein Verständnis für des Sohnes ideale Bestrebungen, der schon damals den Dichterberuf in sich fühlte, und brachte ihn, als er erst dreizehn Jahre alt war, zu einem tüchtigen Kaufmann in die Lehre. Giovanni wagte nicht zu widersprechen und vergeudete, wie er selbst sagt, in dem nüchternen Comptoirdienst nutzlos sechs Jahre.

Etwa Ende 1330 siedelte er, wohl in Geschäften seines Lehrherrn, nach Neapel über, wo er mit den später am neapolitaner Hofe so einflußreichen florentiner Kaufmann Niccolò Acciaiuoli Freundschaft schloß. Sein Widerwille gegen den Kaufmannsstand wuchs in der neuen Umgebung, wo er die Pracht der Natur und den Glanz des Hofes schaute, immer mehr, und schließlich gestattete ihm sein Vater, einen anderen Beruf zu ergreifen, freilich auch jetzt nicht den ersehnten. „Um dadurch später reich zu werden", befahl er ihm, das kanonische Recht zu studieren (etwa 1332). Auch hierbei fühlte sich der Jüngling höchst unglücklich. Trotz eines ausgezeichneten Lehrers, trotz der fortgesetzten Mahnungen des Vaters und der liebevollen Vorwürfe seiner Freunde blieb sein sechsjähriges Studium erfolglos. Er empfand eine unüberwindliche Abneigung auch gegen das Rechtsstudium. Mit aller Macht zog es ihn zur Dichtkunst. Dichter und Gelehrte am Hofe, dessen Gesellschaftskreise ihm durch den mächtig gewordenen Niccolò Acciaiuoli zugänglich gemacht wurden, waren sein liebster Umgang, und in den Freistunden, die ihm das Studium der Rechte ließ, warf er sich mit Feuereifer auf die Beschäftigung mit den klassischen Schriftstellern.

In Neapel wohnte Boccaccio wahrscheinlich nicht weit von dem angeblichen Grab Virgils, und angesichts dieser geweihten Stätte soll er sich einmal gelobt haben, sein ganzes Leben dem Studium der klassischen Litteratur zu widmen. Unmittelbarer Anstoß zu seinen ersten Werken,

die nicht in lateinischer Sprache, sondern italienisch geschrieben sind, war aber die leidenschaftliche Liebe zu einer hochstehenden neapolitaner Dame. Dies war Maria aus dem Geschlechte der Grafen Aequino, eine natürliche Tochter des Königs Robert von Neapel, die mit einem Höfling vermählt war. Er erblickte sie zum ersten Male am Ostersonnabend 1338 in der San Lorenzokirche bei der Messe und feierte sie fortan unter dem Namen Fiammetta. Er befreundete sich mit ihrem Gemahl und verkehrte im Hause. Die Geliebte ließ ihn nicht lange schmachten, sondern gewährte ihm die Erfüllung der kühnsten Hoffnungen seines Herzens. Nach einiger Zeit freilich brach sie das Verhältnis wieder ab, um sich einem anderen zuzuwenden. Boccaccio hat ihr eine große Zahl lyrischer Gedichte gewidmet, und in einer Reihe von Romanen und Erzählungen in Prosa und Versen hat er die Geschichte seines Werbens, seines Glückes und seiner Verschmähung unter durchsichtigem Schleier in die Darstellung eingefügt. Gleichzeitig mit der Liebe Marias scheint Boccaccio auch eine günstige Lebensstellung in Neapel verloren zu haben; Genaueres läßt sich aus unbestimmten Andeutungen eines Briefes nicht schließen. Bald danach, 1340 oder 1341, rief ihn der Vater nach Florenz zurück. Über die nächsten Lebensjahre Boccaccios sind wir nur sehr dürftig unterrichtet. Im Hause des strengen und geizigen Vaters behagte es ihm nach dem glänzenden und ausgelassenen Treiben in Neapel wenig, und beständig, doch soviel wir wissen, zunächst vergebens, sehnte er sich dorthin zurück.

Spätestens 1346 war er am Hofe des Ostasio da Polenta in Ravenna, und Anfang 1348 finden wir ihn beim Herrn der Stadt Forlì, Francesco Ordelaffi, den er vielleicht nach Neapel begleitete. Der Fürst zog nach Süden, um König Ludwig von Ungarn bei seinem Rachezuge, den er wegen der Ermordung seines Bruders Andreas gegen Johanna von Neapel unternommen hatte, zu helfen. Boccaccio preist diesen Zug in seiner dritten lateinischen Ekloge und brandmarkt darin die Mordthat, als deren Urheber er Johanna bezeichnet. In der vierten und fünften Ekloge spricht er aber in schroffem Gegensatz dazu schmerzerfüllt von der Flucht des zweiten Gatten der Johanna, Ludwigs von Tarent, und dem furchtbaren Elend, das König Ludwig mit seinen Scharen über Neapel gebracht habe, und begrüßt in der sechsten das nach dem Rückzuge des Ungarnkönigs nach Neapel zurückgekehrte Paar mit lauter Freude als die rechtmäßigen Herrscher. Dieser Stimmungswechsel ließe sich jedenfalls am besten durch einen Aufenthalt in Neapel erklären. Sicher war Boccaccio, wie wir aus seinem eigenen Munde erfahren, 1348 nicht in Florenz, und zu seiner berühmten Schilderung der in diesem Jahre dort wütenden Pest in der Einleitung zum „Decamerone“ konnte er wohl nirgends besser als in Neapel, wo die Pest gleichfalls furchtbar auftrat, die Beobachtungen machen. Die entsetzliche Seuche raffte auch seinen Vater hin; er starb 1348 oder 1349. Boccaccio mußte infolgedessen nach Florenz zurück, um den Nachlaß zu ordnen und die Vormundschaft über seinen Stiefbruder Jacopo zu übernehmen, der seinem Vater aus einer zweiten Ehe entsprossen war. Jetzt endlich war er sein freier Herr und konnte sich mit seinen bescheidenen Mitteln das Leben so gestalten, wie es ihm behagte; es bekam eine ganz neue Richtung. Als Dichter besaß Boccaccio schon einen großen Ruf, als er nach Florenz zurückkehrte. Die meisten seiner italienischen Werke hatte er schon geschrieben, und an sein bedeutendstes, das „Decamerone“, begann er schon jetzt Hand zu legen. Das Ansehen, in dem er so bei seinen Mitbürgern stand, zog ihn, der sich bis dahin vom öffentlichen Leben ganz fern gehalten hatte, in die politische Thätigkeit hinein. Die bald darauf (1350) mit Petrarca geschlossene Freundschaft wendete ihn aber fast ausschließlich den humanistischen Studien zu (s. die Abbildung, S. 149), denen eine Anzahl lateinischer Werke entsprangen, und weckte allmählich in ihm wahre Gläubigkeit.

Boccaccio eignete sich sehr gut zum Gesandten. Durch sein Leben am Hofe in Neapel hatte er sich die feinen Umgangsformen erworben, und sein Verhältnis zu Niccolò Acciaiuoli, der allmählich zu der bedeutendsten politischen Stellung in Neapel, zum Großseneschall der Königin, gelangt war, hatte ihm den Blick für die Politik geöffnet. Zudem war er ein gewandter Redner und sprach und schrieb die lateinische Sprache, in der alle Verhandlungen geführt wurden, mit einer damals seltenen Korrektheit und Feinheit. 1351 wurde Boccaccio, wie wir gesehen haben (vgl. S. 128), zu Petrarca geschickt, um ihn einzuladen, in seine Vaterstadt zurückzukehren und an der neugegründeten Hochschule eine Professur zu übernehmen. Unvergeßliche Tage verlebten die beiden Freunde in Padua. Am Tage arbeiteten sie emsig, Petrarca in theologische Studien vertieft, Boccaccio eifrig aus des Freundes Werken Abschriften nehmend. Den Abend gönnten sie der Erholung und saßen in traulichem Gespräche über politische und litterarische Fragen unter den Bäumen des kleinen Gartens, die in der Frühlingsblüte prangten. Aber auch mit sehr wichtigen politischen Sendungen wurde Boccaccio betraut. Auf einer dieser Reisen erfuhr er von Petrarcas Eintritt in den Dienst der Gegner seiner Vaterstadt, der Visconti, gegen die er selbst in einem Gespräche in Padua heftige Äußerungen gethan hatte. In einem am 18. Juli 1353 aus Ravenna an den Freund gerichteten Brief gibt er seiner Entrüstung über diesen Schritt unverhohlenen Ausdruck. Kurze Zeit darauf ist er selbst das Opfer einer Unüberlegtheit. Der schon über vierzig Jahre alte Dichter verliebte sich noch einmal in eine schöne adlige Witwe, die scheinbar seinen Anträgen Gehör schenkte. Hinter seinem Rücken machte sie sich indessen mit ihrem Galan und mit Freundinnen über ihn lustig, so daß er in aller Leute Mund kam. Boccaccio sann wegen der tiefen Kränkung auf Selbstmord, besiegte aber diesen Gedanken und beschloß vielmehr, sich durch eine bittere Satire zu rächen, von der wir weiter unten zu sprechen haben. Fortan wurde er aber ein ausgesprochener Weiberfeind und vertiefte sich unter dem gewaltigen Einflusse Petrarcas immer mehr in die humanistischen Studien.



Giovanni Boccaccio. Nach einer Federzeichnung in einer Handschrift (1397) der Nationalbibliothek zu Florenz. Vgl. Text, S. 146.

Von seinen nächsten Lebensjahren wissen wir nichts; erst im Frühling 1359 finden wir ihn bei Petrarca in Mailand. Die Freunde sahen sich wahrscheinlich seit 1351 zum ersten Male wieder. Die Tage ihres Zusammenseins entschwanden ihnen so schnell, daß sie es gar nicht bemerkten und die Scheidestunde überaus schmerzlich war. Den Inhalt ihrer Gespräche bildete vielfach die Religion, und es gelang Petrarca, den Freund, der sich bis dahin dem Glauben gegenüber ziemlich gleichgültig verhalten hatte, aus dieser Stimmung aufzurütteln und frömmeren Anschauungen zuzuführen. Nach seiner Rückkehr nach Florenz schickte Boccaccio Petrarca eine eigenhändige Abschrift der „Göttlichen Komödie“ und lud den Freund, der bis dahin Dante nie erwähnt hatte und deshalb vielfach des Neides beschuldigt wurde, zum Studium des Buches

ein. In demselben Jahre zog er den Griechen Leontius Pilatus nach Florenz und erwirkte ihm eine Professur des Griechischen an der Universität. So war Boccaccio der erste, der für eine Neubelebung der Kenntnis des Griechischen sorgte. Er selbst wurde der eifrigste Schüler des Leontius, und wenn er es schließlich doch in der griechischen Sprache nicht sehr weit brachte, so war dies die Schuld seines Lehrers, dessen Wissen die rechte Gründlichkeit und Klarheit fehlte. Über Boccaccios erfolgreiches Bemühen um die lateinische Übersetzung des Homer ist bereits S. 130 berichtet worden.

Während so Boccaccio selbst unter nicht geringen Opfern seine humanistischen Kenntnisse fortwährend zu erweitern bemüht war, erhielt er eines Tages im Jahre 1361 gar merkwürdigen Besuch. Bei ihm erschien ein Kartäusermönch, Gioachino Ciani aus Siena, im Auftrage seines im Mai desselben Jahres

·EXPLICIT LIBER·TERRENTII·CVLLEI·
CHARTAGINENSIS·VIRI·CLARISSIMI·
IOHANNES DE CERTALDO SCRIPSIT

Der Schluß von Boccaccios Abschrift der Komödien des Terenz. Nach der Originalhandschrift, in der Laurenziana zu Florenz. Die drei letzten Zeilen (das Übrige gehört zum Terenz-Text) lauten in deutscher Übersetzung: Fertig ist das Buch des Terentius Culleus (richtiger Culleo) aus Carthago, des hochberühmten Mannes. Johannes aus Certaldo hat es geschrieben. Vgl. Text, S. 147.

im Rufe großer Heiligkeit gestorbenen Ordensbruders Pietro Petroni. Kurz vor seinem Tode hatte dieser in einem Gesichte von Christus den Auftrag erhalten, eine ganze Reihe gelehrter Männer in Italien, Deutschland und Frankreich, darunter auch Boccaccio und Petrarca, aufzusuchen und sie zu ermahnen, von ihrem gottlosen und unsittlichen Lebenswandel abzulassen. Auf dem Sterbebette beauftragte er Ciani, diese Sendung auszuführen, der sich alsbald auf die Reise machte. Der Mönch sprach mit flammender Beredsamkeit, und Boccaccio, der schon von Petrarca zu einem frommen Leben angeregt worden war, fühlte sich tief erschüttert. Solche Seelenangst packte ihn, daß er beschloß, der Dichtkunst und seinen geliebten Studien ganz zu entsagen, seine italienischen Schriften aber den Flammen zu überliefern. Doch bevor er zur Ausführung seiner Beschlüsse schritt, öffnete er Petrarca sein Herz. In einem wundervollen Briefe weiß dieser den Freund zu trösten und ihm die verlorene Fassung wiederzugeben. Er freut sich, daß Boccaccios Leben künftighin von ernsterer Frömmigkeit getragen sein soll, hält aber den Verzicht auf die Studien nicht für nötig. Boccaccio beruhigte sich und setzte seine wissenschaftlichen Arbeiten fort, deren Früchte noch eine Reihe gelehrter

Werke waren; italienische Lieder schrieb er aber nur noch selten, und sein „Decamerone“ verdammte er ausdrücklich.

Die Wendung in Boccaccios Innerem war eine gewaltige und dauernde, der frühere Frohsinn war geschwunden. Auch die sehr bescheidenen Verhältnisse, in denen Boccaccio in seiner Heimat lebte, mochten zu einer trüben Gemütsstimmung beitragen. Mit Freuden folgte er daher einer Einladung des Großseneschalls Niccolò Acciaiuoli nach Neapel, der ihm die Aussicht auf ein behagliches, ganz seinen Neigungen gewidmetes Alter eröffnete. Im November 1362 reiste er mit seinem Bruder Jacopo ab. Wider Erwarten empfing Acciaiuoli seinen Gast aber äußerst kühl und ließ ihm eine erbärmliche Wohnung und jammerbare Kost anweisen, so daß sich Boccaccio veranlaßt sah, ihm den Rücken zu kehren und die Güte eines jungen Florentiners, der auch am Hofe in Dienst stand, in Anspruch zu nehmen. Noch einmal gelang es Acciaiuoli durch eindringliche Bitten und neue Versprechungen, den Dichter in sein Haus zurückzulocken. Der Aufenthalt auf dem Landsitz Tripergoli bei Bajä brachte Boccaccio aber eine neue, vielleicht noch größere Enttäuschung. Entrüstet verließ er nun endgültig diesen „Mäcen“ und bald darauf auch Neapel; es war im Frühling 1363. Sein nächstes Reiseziel war Venedig, um Petrarca aufzusuchen. Von hier aus richtete er einen Brief voll kraftvoller Satire an Francesco Nelli, der als Verwalter in des Großseneschalls Diensten stand, worin er aufs ausführlichste die Lage schildert, in der er sich in Acciaiuolis Hause befunden hat.

Boccaccios Aufenthalt in Venedig dauerte drei Monate; wir wissen nichts weiter darüber. Der ungezwungene, vertraute Verkehr mit dem Freunde, zu dem er ehrfurchtsvoll wie zu seinem Herrn und Meister emporschaute, war aber nach den beiden stürmischen Jahren sicher von ganz besonderer Wirkung auf sein Gemüt und förderte seine Studien. Ganz bei Petrarca zu bleiben, wie dieser es ihm mehrfach anbot, konnte sich Boccaccio aber doch nicht entschließen. Er kehrte in seine Heimat zurück und lebte jetzt vielfach auf seinem Gütchen in Certaldo (s. die Abbildung, S. 151), da ihm die Verhältnisse in Florenz wenig zusagten. In der Stadt war die Pest immer noch nicht ganz erloschen und wüteten Parteifehden, vor den Mauern aber tobten die Kämpfe mit der Nachbarstadt Pisa. Diplomatische Aufträge seiner Mitbürger und private Reisen rissen ihn aus seiner arbeitsreichen Muße. Ende August 1365 wurde er zu Urban V. nach Avignon geschickt, 1367 nach Rom zu dem inzwischen dorthin zurückgekehrten Papst, und der Frühling 1367 führte ihn nach Venedig, wo er Petrarca zu treffen hoffte. Damals gelang ihm dies nicht, aber im Hochsommer 1368 sahen sich die Freunde in Padua wieder: es war das letzte Mal. Im Herbst 1370 begab sich Boccaccio nach Neapel und blieb bis zum Frühling 1371 dort. Von vielen Seiten wurden ihm hier Anerbietungen gemacht, die ihn jeder künftigen Not überhoben hätten, er schlug sie aber alle aus. Nur der dringlichen Aufforderung des Abtes Niccolò da Montefalcone, ihn in seinem Kloster Santo Stefano in Kalabrien zu besuchen, wollte er folgen und vielleicht sein Leben als Mönch in der Kartause beschließen. Die Reise kam freilich nicht zur Ausführung, da der Abt plötzlich ohne Abschied bei Nacht und Nebel aus Neapel abreiste, um sein Versprechen nicht einlösen zu müssen. Boccaccio sagte ihm in einem Briefe gehörig die Wahrheit über sein Benehmen. Bald nach seiner Rückkehr in die Heimat (Certaldo) befielen ihn eine Anzahl Krankheiten, von denen eine, die Krätze, besonders lästig und zehrend war. Sie nahm ihm selbst die Lust zu geistiger Beschäftigung und ließ ihn den Tod herbeiwünschen. Vorübergehend trat eine leichte Besserung ein, und Boccaccio nahm sogar 1373 das Anerbieten der Stadt Florenz an, als erster Dantes „Göttliche Komödie“ öffentlich zu erklären. Am 18. Oktober begann er seine Vorlesungen in der Kirche Santo Stefano und las fortan täglich mit





Darstellung zu Boccaccios „Filocolo“: Florio, von Blumen bedeckt, wird auf den Turm hinaufgewunden.

Ausnahme der Fest- und Sonntage. Anfang Januar zwang ihn jedoch seine Krankheit, das Lehramt aufzugeben, das ihm überdies durch manche Anfeindungen verleidet worden war. Die Seelenstimmung, die ihn damals beherrschte, hat er in einigen Sonetten geschildert. Im Herbst zog er sich auf sein kleines Gütchen im stillen Certaldo zurück. Der Tod Petrarcas ergriff ihn tief. Mit zitternder Hand schrieb er an die Hinterlassenen einen rührenden Trostbrief und ein schönes Sonett auf des Freundes Hinscheiden. Sein Zustand wird sich nicht mehr gebessert haben. Am 21. Dezember 1375 schlummerte auch er „aus diesem irdischen Babylon in das himmlische Jerusalem" hinüber. Er wurde in seiner Heimat in der Kirche Sant' Jacopo e Filippo beigesetzt, wie er in seinem Testament bestimmt hatte.

Filippo Villani (vgl. S. 120), der Boccaccio wohl sicher selbst gekannt hat, sagt am Ende seiner Lebensbeschreibung von ihm: „Der Dichter war von etwas starker Figur, aber groß.



Certaldo. Nach einer Radierung in Baldellis „Vita di Giovanni Boccaccio" (Florenz 1806). Vgl. Text, S. 150.

Sein Gesicht war rund, aber die Nase am unteren Teil etwas platt. Seine Lippen waren ziemlich dick, trotzdem jedoch von schöner Linienführung. Das Kinn hatte ein Grübchen und war beim Lachen schön. Bei der Rede schaute er heiter und fröhlich drein. Er war stets witzig und leutselig und unterhielt sich gern." Auch Boccaccio war mehr ein weiblicher Charakter, wie Petrarca, bildete aber doch vielfach einen Gegensatz zu diesem. Während der Freund seine ganze Aufmerksamkeit dem eigenen Seelenleben zuwendete, zog er es vor, was um ihn vor sich ging, scharf zu beobachten. So wurde er weder Pessimist noch ein Schwärmer für unklare Gedanken. Eitelkeit und Selbstüberhebung lagen ihm ganz fern. Er hatte im Gegenteil öfter Anwandlungen von Kleinmut und zweifelte an dem eigenen Werte. Seine Bescheidenheit und sein Mangel an Selbstvertrauen führten ihn dazu, sich gern anderen unterzuordnen, die er für bedeutender hielt. Beleidigungen vermochte er nicht mit Gleichmut zu ertragen. Seine sinnliche Natur hinderte ihn, sich dem unsittlichen Treiben seiner Zeit zu entziehen, aber er war kein innerlich verdorbener Mensch. Von unermeßlichem Reichtum war sein Phantasieleben.

Leidenschaftliche Liebe brachte Boccaccios Dichtertalent zur Entfaltung: Fiammetta war die Muse, die ihm seine ersten bedeutenden Schöpfungen eingab. Bald nach dem verhängnisvollen

Zusammentreffen mit ihr sah Boccaccio sie in Gesellschaft anderer Personen wieder. Das Gespräch kam auf die Schicksale des berühmten Liebespaares Florio und Biancofiore, und Maria gefiel die Erzählung so gut, daß sie sich zu Boccaccio wendete und ihn bat, ein kleines Büchlein darüber in Vulgärsprache zu verfassen. Er führte diesen Auftrag freudig aus, schrieb aber einen dicken Roman unter dem Titel „Filocolo", woran er mehrere Jahre arbeitete, so daß die Vollendung erst in die Zeit nach seiner Rückkehr in die Heimat fällt (1338—40), wo er die Liebe Fiammettas bereits verloren hatte. Der bunte Inhalt dieses Erstlingswerkes läßt sich, von den vielen Episoden abgesehen, folgendermaßen zusammenfassen.

Der reiche Römer Quintus Lälius Africanus und seine Frau Julia Topatia, beides fromme Christen, leben in kinderloser Ehe. Sie geloben eine Wallfahrt, wenn Gott ihnen einen Nachkommen schenken wolle. Als ihr Gebet erhört wird, machen sie sich mit bewaffnetem Gefolge auf die Fahrt. Unweit der Stadt Marmorina (Verona) wird der Zug von dem heidnischen König Felice von Spanien angegriffen, dem der Erbfeind der Menschen, Pluto, vorgespiegelt hat, die Römer hätten die ihm gehörige Stadt überfallen und geplündert. Sämtliche Römer werden erschlagen und Julia gefangen abgeführt. Als Felice die Unschuld der Pilger erfahren hat, behandelt er Julia freundlich und bringt sie zu seiner Gemahlin nach Sevilla, von wo er seinen Hof bald nach Marmorina verlegt. Am gleichen Tage, an dem die Königin Florio gebiert, schenkt Julia der Biancofiore das Leben und stirbt kurz danach. Die Kinder werden zusammen erzogen und lernen sich in aller Unschuld lieben; Amor selbst führt sie zusammen. Der König will aber von der Liebe nichts wissen und sendet den Sohn zum Studium nach dem benachbarten Montorio. Als die Entfernung die Liebe nicht zu ersticken vermag, läßt er das Mädchen auf eine falsche Anschuldigung hin zum Feuertod verurteilen. Florio, von Venus gewarnt und mit einem Schwert des Mars ausgerüstet, bricht aber nach Marmorina auf und befreit die Geliebte unerkannt, nachdem ihn der Kriegsgott selbst noch mit Pfeil und Bogen versehen hat. Jetzt verkauft der König Biancofiore an zwei Schiffsherren, die in Alexandrien von dem Admiral des Sultans von Babylon eine ungeheure Summe für sie erhalten. Dem Florio wird gesagt, sie sei gestorben. Als er sich jedoch in wilder Verzweiflung das Leben nehmen will, gesteht ihm seine Mutter die Wahrheit. Sofort macht er sich unter dem Namen Filocolo auf, die Geliebte zu suchen, und langt endlich in Alexandrien an. Der alte, habgierige Araber Sadoc bewacht den Turm, worin Biancofiore nebst anderen Mädchen eingeschlossen ist, die der Admiral seinem Herrn schicken will. Florio weiß ihn zu überreden, ihm Zutritt zu der Geliebten zu verschaffen. Dazu gibt es aber nur ein Mittel. An einem Festtage sendet der Admiral jedem Mädchen im Turme einen Korb mit Blumen. In einem solchen, mit Blumen überschüttet, unter denen ihn der eifersüchtige Admiral trotz sorgfältiger Prüfung nicht entdeckt, wird Florio mit zu dem Turme emporgezogen und gelangt so zu der Geliebten (s. die farbige Tafel „Darstellung zu Boccaccios ‚Filocolo'" bei S. 151). Bei einem unerwarteten Besuche werden sie aber von dem Admiral überrascht und zum Feuertode verurteilt. Venus schützt sie, so daß sie nicht verbrennen, und die Freunde Filocolos, von Mars unterstützt, besiegen die Araber. Der Admiral schließt Frieden, erkennt in Florio seinen Neffen und läßt ein prächtiges Hochzeitsfest feiern. Auf der Rückreise in die Heimat wird Florio in Rom zum Christentum bekehrt und mit den Verwandten seiner jungen Frau ausgesöhnt. In Marmorina bekehrt er dann seine Eltern und das ganze Volk, über welches sie herrschen. Bald danach stirbt Felice, und Florio übernimmt die Regierung.

Der in dem Roman ausgeführte Sagenstoff war im Abendlande weit verbreitet; Bearbeitungen finden sich in fast allen europäischen Sprachen, z. B. in Deutschland vor Boccaccio von Konrad Fleck, der eine französische Quelle benutzte. Boccaccio hat ihn wahrscheinlich aus einer italienischen Volksdichtung geschöpft, die auf altfranzösische Vorlagen zurückgeht. Er hat aber der rührenden mittelalterlichen Geschichte ein prunkendes klassisches Gewand umgehängt. Schon der Titel weist auf diese Absicht hin. Der Name Filocolo besteht nach ihm aus philos = Liebhaber und colos = Mühe, bedeutet also einen, der alle Mühe duldet, um sein Ziel zu erreichen. Boccaccio verriet dabei seine geringen griechischen Kenntnisse, denn *χόλος* heißt Zorn. Dieser Roman ist des Dichters schwächstes Werk. Die verschiedenartigsten Elemente, christliche, ritterliche und antike, sind darin rein äußerlich bunt zusammengewürfelt, ohne sich gegenseitig zu

Übertragung der umstehenden Handschrift.

[30]

Piacen*d*o queſta ſotto il nero man*t*o
oltre ad ogni altra a Troyol. ſe*n*ça dire,
che cagion quiui il teneſſe cota*n*to,
occultame*n*te il ſuo alto diſire
miraua di lontano, *et* mirò ta*n*to,
ſe*n*ça nie*n*te ad alcun diſcourire,
qua*n*to duraro a pallade gli onori;
poi co' co*n*pagni uſcì del te*n*pio fori.

[30]

Ihm hatte sie im faltigen Gewande
Mehr als zuvor je andere gefallen;
Doch er verschwieg noch seine neuen Bande
Und die Begierden, die jetzt in ihm wallen
Bei ihrem Anblick; er war nicht im stande,
Es andern zu gestehn in diesen Hallen.
Er schaut' sie an, solang' die Opfer währten,
Verließ den Tempel dann mit den Gefährten.

[31]

Nè ſe n'uſcì, qual de*n*tro u'era e*n*trato,
libero *et* lieto, ma n'uſcì pe*n*ſoſo
et oltre al creder ſuo inamorato,
tene*n*do bene il ſuo diſio naſcoſo,
p*er* quel che poco aua*n*ti aue parlato,
no*n* forſe i*n* lui ritorto l'oltraggioſo
parlar foſſe, ſe forſe conoſciuto
foſſe l'ardir nel quale era caduto.

[31]

Doch ging er nicht hinaus, wie er gekommen,
Fröhlich und frei — vielmehr voll von Gedanken
Und mehr als je zuvor von Lieb' entglommen.
Doch barg er sein Empfinden hinter Schranken,
Damit nicht gar Vergeltung würd' genommen
Für jenes früh're spotterfüllte Zanken,
Wenn nun bekannt würd' seinen Freunden allen
Die Liebesglut, in die er jetzt gefallen.

[34, V. 7—8]

[. . .] cota*n*to o preſſo da llei foſſe amato
o p*er* feruen*t*e almen no*n* rifiutato.

[34, V. 7—8]

Wenn sie auch nur so viel ihm woll' bescheiden,
Daß er getröstet sei in seinen Leiden.

[35]

Ymagina*n*do affanno nè ſoſpiro
poter p*er* cotal do*n*na eſſ*er* perduto,
et che eſſ*er* doueſſe il ſuo diſiro
molto lodato, ſe già mai ſaputo
da alcun foſſe, *et* qui*n*ci il ſuo martiro
men biaſimato, eſſe*n*do conoſciuto,
argome*n*ta*n*do il giouinetto lieto,
male auiſando il ſuo futuro fleto.

[35]

Er hielt dafür, daß um solch eine Schöne
Man nie zu viel könn' klagen oder leiden,
Und würd' die Leidenschaft, der jetzt er fröne,
Jemals bekannt, so würd' man ihn beneiden;
Und ob auch mancher Freund ihn drob verhöhne,
Würd' keiner doch an seiner Pein sich weiden.
So dacht' der Jüngling, voller guter Dinge,
Nicht ahnend, was die Zukunft einst ihm bringe.

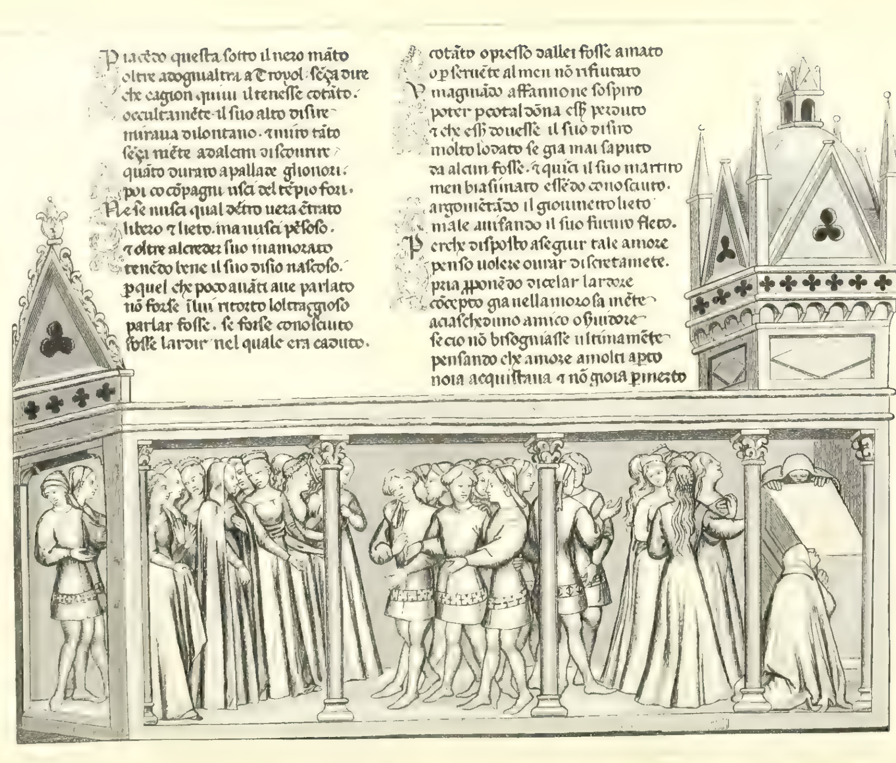
[36]

Perchè, diſpoſto a ſeguir tale amore,
penſò uolere ourar diſcretame[*n*]te,
pria p*ro*pone*n*do di celar l'ardore
co*n*cepto già nell'amoroſa me*n*te
a ciaſcheduno amico o ſ*er*uidore,
ſe ciò no*n* biſogniaſſe ultimame*n*te
penſando, che amore a molti ap*er*to
noia acquiſtaua et no*n* gioia p*er* merto.

[36]

So dieser Lieb' zu folgen ganz entschlossen,
Glaubt er, daß er nichts Klügeres könne machen,
Als wenn er jenen Gluten, die entsprossen
So überrasch im Geist, dem liebesschwachen,
Verberge seinen Dienern und Genossen
Solang' als möglich, denn von allen Sachen
Bereite keine solche Ärgernisse
Als eine Liebschaft, um die jeder wisse.

Beaulieu Marconnay



Piacendo questa sotto il nero mãto
oltre adognaltra a Troyol · sẽça dire
che cagion quivi il tenesse cotãto ·
occultamẽte il suo alto disire
mirava dilontano · ⁊ mirio tãto
sẽçi mẽte adalcun discouvrire
quãto durato a pallade ghonori ·
poi co cõpagni usci del tẽpio fori ·
Ne se nusci qual dẽtro uera ẽtrato
libero ⁊ lieto · ma nusci pẽsoso ·
⁊ oltre al credere suo inamorato
tenẽdo bene il suo disio nascoso ·
p quel che poco auãti aue parlato
nõ forse ilui ritorto lo oltraggioso
parlar fosse · se forse conosciuto
fosse lardir nel quale era caduto ·

cotãto o presso dallei fosse amato
o p seruẽte almen nõ rifiutato
Ymaginãdo affanno ne sospiro
poter per tal dõna esser perduto
⁊ che esser douesse il suo disiro
molto lodato se gia mai saputo
da alcun fosse · ⁊ quici il suo martiro
men biasimato essẽdo conosciuto ·
argomẽtãdo il giovinetto lieto
male avisando il suo futuro fleto ·
Perche disposto a seguir tale amore
penso volere ouvrar discretamẽte ·
pria proponẽdo dicelar lardore
cõcepto gia nella amorosa mẽte
acaschuno amico o servitore
se cio nõ bisognasse ultimamẽte
pensando che amore a molti apto
noia acquistava ⁊ nõ gioia p merito

Troilus erblickt Griseida im Tempel der Pallas Athene. Aus dem „Filostrato" des Boccaccio.

(Florenz, Cod. magl. II, II, 90; 14. Jahrh.)

durchdringen. Von folgerichtig durchgeführten Charakteren ist nicht die Rede. Die einzelnen Personen sind das Spielzeug der bei jeder noch so geringen Veranlassung auftretenden Götter, die bald die antiken Himmelsbewohner, bald Teufel, bald unter heidnischen Namen Gott-Vater, Christus, Heilige oder Engel sind. Selten nur finden sich treffende psychologische Analysen. Die Darstellung ist entsetzlich weitschweifig und voll Schwulst, der sich namentlich in den eingestreuten langen Selbstgesprächen und Reden breitmacht und an die Stelle wirklichen Empfindens tritt. Überall zeigt sich der ungeschickte Anfänger. Und doch fällt schon hier die Mannigfaltigkeit der Erfindung auf, die immer wieder neue, abwechselungsvolle Bilder hervorzaubert und sie, so gut es geht, mit der Haupterzählung in Zusammenhang bringt. Eine Episode vor allem verdient schon deswegen noch besonders hervorgehoben zu werden, weil sie ein Stück der vornehmen Welt schildert, in der sich Boccaccio in Neapel bewegte.

Ein Sturm zwingt Florio in Neapel zu unwillkommener Rast. Um seine Schwermut zu zerstreuen, unternimmt man einen Spaziergang am Meeresgestade. Nicht weit vom Grabe Virgils vor der Stadt tönt den Lustwandelnden aus einem Garten liebliche Musik entgegen. Sie bleiben lauschend stehen und werden von der Gesellschaft, die sie als vornehme Fremde erkennt, eingeladen, an ihrem Vergnügen teilzunehmen. Nach einiger Zeit will sich Florio entfernen, doch eine Dame, die alle an Reiz überstrahlt, bewegt ihn zum Bleiben. Von Caleone (Boccaccio) erfährt er, daß es Fiammetta oder Maria, die Tochter des Königs von Neapel, sei. Als es Mittag geworden ist, lagert man sich auf schattigem Plane unter Bäumen rings um eine Quelle. Auf Fiammettas Vorschlag will man sich mit Liebesfragen unterhalten. Ein jeder aus der Gesellschaft hat eine solche zu stellen, und ein zu erwählender König entscheidet sie. Fiammetta wird selbst Königin, und es werden nun dreizehn Fragen nacheinander besprochen, die einige Male die Form einer Novelle erhalten. Solche Spiele waren in Italien bis ins 16. Jahrhundert bei der vornehmen Gesellschaft beliebt, und gleiche oder ähnliche Fragen waren vielfach von den provenzalischen Trobadors und ihren italienischen Nachahmern behandelt worden. Es seien hier einige angeführt: Zwei Jünglinge lieben ein Mädchen. Sie nimmt vom Haupte des einen den Kranz und setzt ihn sich selber auf, während sie mit dem eigenen den anderen bekränzt. Welchen von beiden hat sie bevorzugt? Eine Frau verliert den Geliebten, den sie besaß, durch Verbannung, eine andere gelangt nie zum ersehnten Liebesglück. Welche von beiden ist unglücklicher? Von zwei Mädchen, die einen Jüngling lieben, umarmt und küßt ihn die eine, während die andere sich aus Scham fern hält. Welches liebt ihn am tiefsten? Soll ein Mann ein Mädchen, eine verheiratete Frau oder eine Witwe lieben? Die Königin erteilt jedesmal eine Antwort auf die Frage und verteidigt zum Schluß noch einmal ihre Entscheidung gegen den regelmäßig erhobenen Einspruch des Fragenden.

Wahrscheinlich noch im Sommer 1338 vollendete Boccaccio den „Filostrato", ein Gedicht in Oktaven. Denn der Widmungsbrief an Fiammetta sagt uns deutlich, daß ihm die Geliebte das ersehnte Liebesglück noch nicht gewährt hat und er sein Werk verfaßte, um seinem gequälten Herzen Erleichterung zu verschaffen, während sie sich fern von ihm in Sannium aufhielt. Als Stoff wählte er die Liebesgeschichte von Troilus und Griseida und schilderte in dem Seelenleben des Helden, dessen Lage der seinigen so ähnlich war, sein eigenes Sehnen und seine eigenen Schmerzen; nur des Helden hohe Wonne ward ihm nicht zu teil. Der Titel des Buches soll auf seinen wesentlichen Inhalt hindeuten und „der von der Liebe Geschlagene" bedeuten. Er zeigt wiederum Boccaccios mangelhafte Kenntnis des Griechischen.

Nach einer Einleitung, worin der Dichter statt der Götter und Musen die Geliebte zum Beistande bei dem Werke anruft, beginnt die Erzählung. Troja wird von den Griechen belagert. Der Priester Kalchas, der den Untergang der Stadt voraussieht, begibt sich unter Zurücklassung seiner jungen verwitweten Tochter Griseida (Chryseis) heimlich in das feindliche Lager. Bei einem Fest erblickt Prinz Troilus, der eben noch übermütig über die in Amors Banden Schmachtenden gespottet hat, Griseida im Tempel der Pallas Athene und verliebt sich in sie (s. die beigeheftete Tafel „Troilus erblickt Griseida im Tempel der Pallas Athene"). Nach langem Zaudern offenbart er sich seinem Freunde Pandaro, und dieser, Griseidas Vetter, bringt es endlich dahin, daß Troilus erhört wird. Aber das Liebesglück sollte nur von kurzer

Dauer sein. In einer Schlacht vor den Mauern Trojas gerät Antenor in griechische Gefangenschaft. Die Griechen willigen auf des Kalchas Bitten ein, ihn gegen Griseida auszuwechseln. Diomedes wird in die Stadt geschickt, um den Austausch zu vollziehen. Die Liebenden sind untröstlich. Bei einer letzten Zusammenkunft schwören sie sich ewige Treue, und Griseida verspricht, unter irgend einem Vorwande in spätestens zehn Tagen nach Troja zu kommen. Bei dem Abschied der Liebenden erspäht Diomedes ihr Verhältnis und beschließt, daraus Nutzen zu ziehen. Als Griseida eines Tages bekümmert am Meere weilt, tritt er zu ihr und gesteht ihr seine Liebe. Aus ihrem Benehmen darf er wohl auf baldige Erfüllung seiner Wünsche hoffen. Troilus ist unterdessen untröstlich, und als endlich der Tag naht, an dem Griseida Rückkehr versprochen hatte, begibt er sich schon in der Frühe an das Thor; sein Warten ist aber vergebens, und auch als Antwort auf einen Brief, den er an die Geliebte schreibt, erhält er nur eitle Versprechungen und Ausflüchte. Inzwischen ist der Waffenstillstand beendet, und der Kampf hat aufs neue begonnen. Da fügt es das Schicksal, daß Deiphobus ein Gewand des Diomedes erbeutet, an dem eine kostbare Spange befestigt ist, die Griseida von dem Prinzen beim Scheiden als Andenken erhalten hat. Jetzt kann Troilus nicht mehr an der Untreue der Geliebten zweifeln und sucht in der Schlacht den beglückten Nebenbuhler auf, um an ihm Rache zu nehmen oder zu sterben. Er fällt aber von der Hand des Achilles.

Die Quelle Boccaccios war Benoit de Sainte Mores „Roman de Troie", und mancherlei schöpfte er auch aus Guido delle Colonne (vgl. S. 18). Diese Vorlagen boten ihm aber nur eine ganz kurze Episode, die er zu einem breiten psychologischen Gemälde umgestaltete. Bei ihm tritt der Trojanische Krieg in den Hintergrund, und Troilus und Griseida werden zu einem modernen Liebespaare. Die Lyrik gewinnt in der erzählenden Dichtung die Oberhand. Mit vollendeter Meisterschaft weiß der Dichter die Entstehung der Leidenschaft in dem Herzen des Jünglings, seine Wonne, seinen Trennungsschmerz und seine Verzweiflung nach dem Verrate zu schildern. Er gießt ein gut Teil seines eigenen Sehnens und seiner eigenen Schmerzen in die harmonischen Verse. Der ihn umgebenden galanten neapolitanischen Gesellschaft ist die lebenswahre, leisen Spottes nicht entbehrende Charakterzeichnung der leichtfertigen Kokette entlehnt, die, einmal verführt, den Verführer vergißt, sobald sie sich seiner nicht mehr erfreuen kann und sich ein anderer zum Ersatz für ihn darbietet. Die Götter, die im „Filocolo" so störend in die Entwickelung der Handlung eingreifen, treten hier gar nicht auf, weil sie in den Vorlagen fehlten, und vor allem, weil die Darstellung vom Herzen und der feinen Beobachtung der Wirklichkeit eingegeben ist. So schwindet auch zugleich fast überall die Rhetorik und macht dem ungekünstelten Ausdruck wahren Empfindens Platz. Die Sprache ist natürlich und reizvoll, und die Verse fallen wohlklingend in unser Ohr. Chaucer benutzte in seinem „Troylus and Cryseyde" Boccaccio als Vorlage, ihn oft wörtlich übersetzend, und darauf beruht wieder Shakespeares „Troilus and Cressida".

Nicht ebenso großer Vorzüge kann sich die gleichfalls in Oktaven abgefaßte „Teseide" rühmen, obgleich sie später, etwa 1341, entstanden ist. Sie ist geschrieben, um Fiammetta, die den Dichter verlassen hatte, zu versöhnen und zur Rückkehr zu bewegen. Das erfahren wir wieder aus einem Widmungsbriefe an Maria, der in beredten Worten des Dichters trostlose Lage schildert und zugleich mitteilt, daß auch in diesem Gedichte Züge aus dem eigenen Liebesleben verwendet sind. Hier hat Boccaccio aber nicht nur eine einfache Liebesgeschichte darstellen, sondern ein Epos nach klassischem Muster schreiben wollen. Er nahm sich die „Äneis" und des Statius „Thebais" zum Vorbild, und so kehren hier all das mythologische Beiwerk und die sonstigen epischen Elemente wieder. Im Grunde ist freilich auch hier wieder nur einem romantisch ritterlichen Stoffe, dessen Liebesgeschichte Boccaccio dazu selbst erfunden hat, ein klassischer Mantel umgehängt.

Zwei Jahre, nachdem der Herzog von Athen, Theseus, sich mit der Amazonenkönigin Hippolyta vermählt hat, kehrt er nach Athen zurück und zieht von dort aus gegen den grausamen Kreon, der

verboten hatte, die in dem Kampfe der Sieben um Theben gefallenen Argiver zu bestatten. Er tötet ihn im Kampfe, verbrennt die Leichen der Helden und führt zwei thebanische Jünglinge, Palemone und Arcita, mit nach Athen. Sie erhalten ein Zimmer im Palaste als Gefängnis. Von einem Fenster aus sehen sie Emilia, der Königin schöne Schwester, und verlieben sich in sie. Arcita wird nach einiger Zeit aus der Haft entlassen, darf aber bei Todesstrafe des Herzogs Gebiet nicht wieder betreten. Unstet irrt er in Griechenland umher; die Liebe läßt ihm keine Ruhe. Endlich kehrt er unter dem Namen Penteo an des Theseus Hof zurück und tritt in seinen Dienst. Durch seine eigene Unvorsichtigkeit erfährt jedoch ein Diener des Palemone davon und teilt es seinem Herrn mit. Von Eifersucht gestachelt, entflieht dieser aus dem Kerker, sucht seinen Freund auf und zwingt ihn zum Zweikampfe, um über den Besitz der Geliebten zu entscheiden. Emilia, die mit dem Herzog zur Jagd ausgezogen war, findet die Kämpfenden und erhöht durch ihr Erscheinen noch ihre Kampfbegierde (s. die Abbildung, S. 156). Sie ruft Theseus, der die Streitenden trennt und von ihnen offene Auskunft über ihr Beginnen erhält. Der Herzog verzeiht ihnen im Hinblick auf seine eigene Jugendliebe und stellt nur die Bedingung, daß sie nach einem Jahre jeder mit hundert Genossen im Theater um die Geliebte kämpfen sollen; dem Sieger soll sie dann vermählt werden. Die berühmtesten Helden Griechenlands erscheinen zu dem Turniere, um auf einer der beiden Seiten mitzukämpfen, Peleus, Agamemnon, Menelaos, Kastor und Pollux, Diomedes, Odysseus und andere. Am Tage vor der Entscheidung beten die beiden Gegner zu den Göttern; Arcita wendet sich an den Kriegsgott Mars, Palemone an Venus. Am anderen Morgen werden die beiden Jünglinge zu Rittern geschlagen, und der Kampf beginnt. Arcita bleibt Sieger, stürzt aber auf der Venus Veranlassung mit seinem Pferde, das ihm durch seine Last die Brust eindrückt. Er erholt sich zunächst und kann seinen Triumphzug und seine Verlobung feiern, erliegt aber nach einiger Zeit seiner schweren Verletzung. Vorher bittet er Theseus, nach seinem Tode Emilia dem Freunde zur Gemahlin zu geben, was nach Ablauf der Trauerzeit auch geschieht (s. die Abbildung, S. 159).

Als einen Fehler des Gedichtes haben wir bereits die ausgedehnte Verwendung der Mythologie hervorgehoben. Das war aber in Boccaccios Augen gerade ein Vorzug, dessen er sich an einer Stelle offen rühmt: er war der erste, der ein Epos nach klassischer Art in italienischer Sprache schrieb. Diese litterarische Absicht läßt auch das Gemütsleben bei der Darstellung zurücktreten. Die Charaktere sind sehr wenig natürlich und lebensvoll gezeichnet. Dies gilt von den beiden Haupthelden — Theseus, nach dem das Gedicht genannt ist, spielt nur eine Nebenrolle — und ist in erhöhtem Maße bei Emilia der Fall. Ein großer Teil des Gedichtes wird durch lange Reden und Schilderungen ausgefüllt. Im einzelnen finden sich aber fesselnde Schönheiten, die zu nicht geringem Teile in der Nachahmung der klassischen Dichtungen ihren Ursprung haben. Auch hier zeigt die Oktave, die Boccaccio zuerst in die Kunstdichtung einführte, schon manchmal die abgerundete Feinheit und Klangschönheit, die ihr die großen Epiker des 16. Jahrhunderts zu geben wußten.

Boccaccios vollendetstes Gedicht in Oktaven und sein vollendetstes Gedicht überhaupt ist das „Ninfale Fiesolano“ (Nymphengeschichte von Fiesole). Man weiß nicht genau, wann es entstanden ist, wahrscheinlich bildet dies reizende Idyll aber den Abschluß seiner Jugendwerke.

Vor der Gründung Fiesoles wurden die lieblichen, waldreichen Thäler der Gegend von Hirten und Nymphen bewohnt. Dies waren Mädchen, die schon in früher Jugend dem Dienste der Diana geweiht wurden und ihrer Herrin Keuschheit geloben mußten. Ein Fehltritt gegen das Gelübde wurde hart geahndet. Manchmal erschien Diana selbst unter der Schar der munteren Nymphen und hielt mit ihnen Jagden und Versammlungen ab. Bei einer solchen Gelegenheit belauscht der junge, schöne Hirt Affrico die Schar und verliebt sich in die Nymphe Mensola. Von Venus erhält er in einem Traumgesicht den Rat, sich der Geliebten durch List zu bemächtigen. In Frauenkleidern mischt er sich unter die Nymphen, und eines Tages beim Baden im Flusse erreicht er sein Ziel. Die Nymphe ist erst untröstlich, wird aber allmählich gleichfalls zur Liebe entflammt. Sie verspricht, am nächsten Tage wiederzukommen. Reue über den Fehltritt und Furcht vor Diana tragen indessen den Sieg über ihre Liebe davon und halten sie davon ab, ihr Versprechen zu erfüllen. Nachdem Affrico länger als einen Monat vergebens gewartet hat, glaubt er, sie sei ihm untreu geworden, und tötet sich an dem Orte, wo er das Liebesglück genoß; das



Der Zweikampf Palemones und Arcitas in Anwesenheit der Emilia, Darstellung zu Boccaccios „Teseide". Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Florenz. Vgl. Text, S. 155.

Flüßchen führt fortan seinen Namen. Mensola, die zunächst von ihrem Zustand keine Ahnung hat, wird unentdeckt Mutter eines wunderschönen Knäbleins, von dem sie sich trotz des Rates der alten Nymphe Smedecchia, der sie sich anvertraut hat, nicht trennen will. Dies wird ihr Verderben. Als beim nächsten Besuch der Diana Mensola nicht zugegen ist, begibt sich die Göttin nach ihrer Wohnung und überrascht sie, als sie mit ihrem Knäblein, das sie gebadet hat, vom Flusse zurückkehrt. Schnell versteckt Mensola das Kind in einem Dornbusch. Diana hat aber schon alles gesehen, sie verwandelt die Fliehende, als sie sich mitten im Flusse befindet, in Wasser, und Mensola heißt das Flüßchen noch heute. Das Knäblein wird gerettet und der alten Nymphe Sinedecchia übergeben, die es Pruneo nennt, weil es im Dornbusch (pruno) gefunden wurde. Bald darauf aber erhalten es die alten Eltern Affricos zur weiteren Erziehung. Störend ist am Schluß des Gedichtes die Erzählung von den ferneren Schicksalen Pruneos angehängt. Atalante gründet Fiesole und zwingt die Nymphen zur Ehe. Girassone kommt mit seinem Enkel an den Hof, und dieser wird Seneschall. Er erhält von Atalante Tironeas Hand und als Mitgift das Gebiet zwischen Mensola und Mugnone. Seine Nachkommen ziehen nach Florenz.

Zu diesem Schlusse ist Boccaccio aber wahrscheinlich durch seine Quelle veranlaßt worden, eine der im Altertum so beliebten Liebes- und Verwandlungsgeschichten, welche die Gründung eines Ortes zur Folge hatten. Wir kennen die direkte Quelle

Boccaccios nicht, der Kern des „Ninfale" zeigt aber nahe Verwandtschaft mit der Sage von Daphne und Leukippus. Die große Kunst des Dichters erscheint hier in der musterhaften Umgestaltung des Stoffes. Er verlegt die Handlung in seine eigene Heimat, die er mit wenigen Strichen liebevoll und getreu zu schildern versteht, und setzt in die Landschaft zwei richtige Menschenkinder hinein, die sündige Liebe mit frühem Tode büßen. In vollendeter Weise gelangt, was ihre Seele im Innersten bewegt, zur Darstellung. Ebenso schön sind die Nebenfiguren gezeichnet, besonders die schlichten Eltern Affricos in ihrer rührenden Liebe zu ihrem einzigen Sohne und dem Enkelkinde. Fast immer ohne Breite und Rhetorik folgen die einzelnen Szenen schnell aufeinander und halten den Leser in fortwährender Spannung.

Wahrscheinlich schon früher ist eine andere Hirtendichtung, der „Ameto" (Ninfale d'Ameto), geschrieben, der sicher 1341 oder 1342 verfaßt ist und auch in der Heimat des Dichters spielt. Er besteht aus Prosa, in die immer bei einem Abschnitte kürzere Stücke in Terzinen eingefügt sind. Hier verbindet sich wieder die Hirtendichtung mit der Allegorie, und man soll hinter der Darstellung einen zweiten, wahren Sinn, den moralischen, suchen.

Ameto führt in der Waldgegend von Fiesole ein ungebundenes Jägerleben. Als er sich eines Tages unter einer Eiche hingestreckt hat, hört er lieblichen Gesang und gewahrt die schöne Lia nebst anderen Nymphen. Von Liebe entflammt, sucht er sein rohes Wesen abzulegen und begleitet die Nymphen fortan auf der Jagd, die Geliebte durch allerlei Aufmerksamkeiten auszeichnend. Als im April des nächsten Jahres das Fest der Venus gefeiert wird, strömen von allen Seiten die Menschen, Nymphen, Faune, Satyrn, Dryaden und Najaden zum Tempel der Göttin zusammen. Nach der Feier lagern sich Lia und Ameto, denen sich nach und nach sechs wunderschöne Nymphen anschließen, auf einer blumigen Wiese an einem klaren Quell. Sie hören den lieblichen Gesang des Schäfers Teogapen an, der die Macht der Liebe preist, und den Wettgesang der beiden Hirten Achaten und Alcesto, wer seine Herden am besten pflege. Jetzt stimmt auch Ameto ein begeistertes Lied an die Götter an, die ihm die hohe Schönheit der sieben Nymphen schauen ließen, und gelobt, sich in Zukunft ganz der Liebe zu weihen. Als er geendet hat, macht Lia den Vorschlag, die Zeit dadurch zu kürzen, daß jede der Nymphen ihre Liebesgeschichte erzähle und am Schlusse einen Lobgesang auf die Gottheit anschließe, die sie besonders verehrt. Wir hören nun die Liebesabenteuer der Nymphen Mopsa, Emilia, Adionia, Acrimonia, Agapes, Fiammetta und Lia. Alle sind gegen ihren Willen verheiratet worden und haben sich dann einem selbstgewählten Liebhaber hingegeben, den sie dem Dienste der von ihnen bevorzugten Göttin zuführten. Während der Erzählungen wird Ameto nacheinander von heftiger Liebe zu jeder der Nymphen ergriffen. Als die letzte geendet hat, erscheint plötzlich ein Licht am Himmel, und eine Feuersäule steigt zur Erde herab. Aus ihr heraus tönt die liebliche Stimme der himmlischen Venus, die jedem, der ihr folgt, das Paradies verspricht. Nachdem jede der Nymphen auf der Göttin Geheiß mit Ameto eine läuternde und stärkende Handlung vorgenommen hat — zuerst wird er in den klaren Quell getaucht — kann auch er das Licht vertragen und erkennt das wahre Wesen der Göttin, der Nymphen und ihrer Erzählungen und der Gesänge der Hirten. Die sieben Nymphen und ihre Göttinnen bedeuten die sieben Tugenden, Venus, die Liebe, ist der dreieinige Gott, Ameto aber der Mensch, der zunächst nur sinnliche Triebe in sich trägt. Nacheinander verliebt er sich in die Tugenden, und sie befähigen ihn, die wahre Liebe und den wahren Gott zu erkennen und sich dadurch das ewige Seelenheil zu erwerben.

Der Einfluß Dantes macht sich bei der Erfindung fühlbar; besonders schwebte Boccaccio jene Stelle im „Purgatorio" (XXXI, 103 ff.) vor, wo die vier Kardinaltugenden, die den Wagen Beatricens nebst den drei theologischen Tugenden umtanzen, den durch die Fluten des Lethestromes gereinigten Dichter vor die Geliebte geleiten. Das ganze Werk ist ein merkwürdiger Versuch, rein christliche Gedanken unter einer rein klassischen Hülle auszudrücken. Die Bekehrungen, welche die sieben Tugenden in Gestalt von Nymphen an sieben Jünglingen vornehmen, die den ihnen entgegengesetzten Lastern frönen, werden mit so glühenden Farben der Sinnlichkeit dargestellt, daß man dahinter ohne Erklärung kaum eine Allegorie suchen würde. Das christliche

Glaubensbekenntnis erscheint in Lias (des Glaubens) Munde in völlig mythologischer Form: Cybele, die Gemahlin Saturns, ist die Kirche, Ceres und Bacchus sind das Brot und der Wein beim Heiligen Abendmahle, dem Pluto ist das prometheische Geschlecht durch die Erbsünde in die Hand gegeben. Manches Selbsterfahrene und manchen Vorfall aus dem gleichzeitigen gesellschaftlichen Leben der höheren Kreise in Florenz und Neapel hat Boccaccio auch hier in seine Darstellung hineingewebt, die wirkliche Schönheiten aufweist. Mit dem „Ameto" nimmt die Schäferdichtung ihren Anfang, die in der späteren italienischen und europäischen Litteratur eine so große Rolle spielt.

Immer noch in der Hoffnung, durch die Verherrlichung der Geliebten ihre Gunst wiederzugewinnen, verfaßte Boccaccio 1342 eine andere allegorische Schrift: die „Amorosa Visione" (Liebesvision), die in ihrer ganzen äußeren Anlage eine Nachbildung der „Göttlichen Komödie" ist, ihr inhaltlich aber recht fern steht.

In Liebesgedanken an Fiammetta ist der Dichter einst entschlummert, und der Traum führt ihn an einen öden Strand, an dem er verzweifelt hin und her irrt. Da erscheint ihm eine herrliche Frauengestalt (wohl die Vernunft) und verheißt, ihn aus seiner schrecklichen Lage zu befreien und zur höchsten Glückseligkeit zu geleiten, wenn er ihr nur folgen wolle. Bereitwillig thut es der Dichter, und sie gelangen bald an ein herrliches Schloß. Zwei Pforten gewähren Einlaß. Die eine ist klein und schmal, und zu ihr führt ein steiler Weg empor: der Pfad zum Leben, die andere aber ist hoch, breit und ohne Anstrengung zu erreichen: der Weg zu den Freuden der Welt. Boccaccio, der zunächst den letzteren betritt, wird auf seinem Gange durch verschiedene bildliche Darstellungen von der Eitelkeit alles Irdischen überzeugt und verlangt zu der engen Pforte geführt zu werden. Da entdeckt er aber einen herrlichen Garten, aus dem ihm Gesang und Lust entgegenschallt; an einem wunderbaren Marmorbrunnen trennt er sich von seiner Führerin, betritt das Reich der sinnlichen Liebe und trifft verschiedene ihm aus Neapel und Florenz wohlbekannte Schönheiten der vornehmen Gesellschaftskreise. Fiammetta befindet sich bei der letzten Gruppe, und der Dichter benutzt die Gelegenheit, die ganze Geschichte seiner Liebe zu erzählen. Als sie ihm im versteckteften Winkel des Parkes die höchste Liebeswonne gewährt hat, spricht er ihr von seiner Führerin. Sie gebietet ihm, zu ihr zurückzukehren und sich ihr in allem unterzuordnen, nur nicht seiner Liebe zu entsagen. Die vom Dichter wieder aufgesuchte Begleiterin läßt sich erbitten, ihn zu Fiammetta zu begleiten, und heißt, nachdem sie die Schöne kennen gelernt hat, nun selbst des Dichters Liebe gut. Bevor man den schwierigen Weg durch die enge Pforte antritt, wird den Liebenden noch eine Erholungsrast gegönnt, und sie lagern sich an einem lauschigen Orte, um sich ganz der Liebe zu widmen. Da erwacht der Dichter. Seine Führerin steht neben ihm und ermahnt ihn zum Einschlagen des Heilsweges; dann werde er auch seine Geliebte wiederfinden. Der Dichter folgt ihr, und das Gedicht schließt.

Die Hauptsache also, die Läuterung des Dichters, nachdem er das Irdische als nichtig erkannt hat, bleibt unausgeführt. Es war Boccaccio damit offenbar gar nicht so ernst, und er malt in seinem glänzenden Phantasiegebilde gerade die Reize der Güter dieser Welt, vor allen Dingen die der Liebe aus, die er eigentlich verdammen wollte. Das wahre, irdischen Glanz nicht verachtende, der Askese und der Weltflucht abgeneigte Empfinden des Dichters kommt hier deutlich zum Durchbruch. Wie verschieden ist die Fiammetta, die ihn im Verein mit der Vernunft auf den Weg des Heils bringt, von Dantes Beatrice!

Boccaccio hat sein Vorbild auch in der Form nachgeahmt. Sein Gedicht besteht aus 50 Gesängen von je 29 Terzinen und einem Schlußverse; nur der letzte Gesang hat 31 Terzinen. Die Anfangsbuchstaben sämtlicher Anfangsverse der Terzinen der ganzen Dichtung geben zusammengesetzt zwei geschwänzte Sonette (Sonetti caudati, Sonette, wo nach dem vierzehnten Verse noch einige weitere Verse als „Schwanz" [coda] hinzugefügt sind) und ein geschwänztes Doppelsonett, welche die Widmung an Fiammetta enthalten. Trotz dieser gewaltigen Fessel, die der Dichter sich auferlegte, fließen seine Verse ungezwungen und leicht verständlich dahin.

Als Boccaccio Neapel verließ, um auf den Wunsch seines Vaters nach Florenz zurückzukehren, war das Verhältnis der Maria zu ihm bereits erkaltet. Vergebens hatte er es versucht, durch die lieblichen Kinder seiner Muse, die ihr huldigten, sie wieder für sich zu gewinnen. Da bringt er das tiefe Weh, das ihn erfaßt hat, den in der lieblosen Umgebung wachsenden Schmerz über die Trennung und die Verzweiflung über das auf immer verlorene Glück in einem Werkchen zur Darstellung, das uns um so tiefer ergreift, als uns darin die eigenen Leiden des Dichters aus dem Munde seiner Geliebten als die ihrigen entgegentönen. Im kühnen Spiele der Phantasie stellt er Maria als die unglückliche Verlassene, sich als den treulosen Verräter dar. Klassische Vorbilder für solche Herzensgeschichten von Frauen boten ihm Ovids Heroïden.



Die Vermählung Palemones mit Emilia in Boccaccios „Teseide“. Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Florenz. Vgl. Text, S. 155.

Sein nach der „Amorosa Visione“ etwa 1342 entstandener kleiner meisterhafter psychologischer Roman ist nach seiner Heldin „Fiammetta“ genannt.

Sie erzählt die Geschichte ihrer unglücklichen Liebe anderen Frauen zur Warnung. Geboren in Reichtum und hoher Stellung, genoß sie eine sorgfältige Erziehung und wurde mit einem liebenswürdigen Edelmanne vermählt, der sie anbetete. Auch sie glaubte ihn zu lieben. Doch als sie eines Tages den jungen, schönen Toskaner Panfilo erblickt, wird sie von unbezähmbarer Leidenschaft zu ihm ergriffen. Nach kurzem Kampfe gibt sie sich dem von gleicher Glut entbrannten Jüngling hin, und es folgt eine Zeit des seligsten Liebeslebens. Nur allzubald wird jedoch Panfilo von seinem Vater in die Heimat zurückgerufen. Das Flehen der Geliebten vermag ihn nicht zum Bleiben zu bewegen, er verspricht jedoch, nach spätestens vier Monaten wiederzukehren. Ergreifend ist der Abschied der Liebenden nach einem letzten seligen Zusammensein. Sie begleitet ihn bis an die Thür und fällt dort, von ihrem Schmerz überwältigt, in Ohnmacht. Als sie wieder zu sich kommt, ist sie allein, und nun beginnt ihre Leidensgeschichte. Ungeduldig harrt sie auf die Wiederkehr des Geliebten. Immer wieder holt sie die Steinchen hervor, die sie weglegt, um zu wissen, wieviel Tage der Geliebte schon fort ist, und zählt sie aufs neue; immer wieder liest sie seine Briefe und betrachtet seine Geschenke. Die Zeit ist verstrichen, und er ist immer noch nicht da. Jetzt steigen ihr trübe Gedanken auf. Bald denkt sie, ihm sei ein Unglück zugestoßen, bald wagt sie an seiner Treue zu zweifeln, und brennende Eifersucht befällt sie. Während sie so noch in ihren Gefühlen schwankt, erfährt sie von einem florentiner Kaufmann, der ihr seine Waren anbietet, daß Panfilo sich in

seiner Heimat mit einem schönen, jungen Mädchen verheiratet habe. Sie wird von Verzweiflung gepackt und siecht dahin. Alles ist ihr gleichgültig geworden; nur Schmerz und Reue foltern sie noch. Vergebens versucht der besorgte Gatte, sie durch einen Aufenthalt in dem lieblichen Bajä zu zerstreuen. Seine Liebe, die sie so schmählich getäuscht hat, ist ihr nur erneute Qual, und die fröhlichen Gesellschaften mahnen sie nun an ihr verscherztes Glück. Manchmal hatte sie sich noch mit dem Gedanken getröstet, daß Panfilo zu der Ehe gezwungen worden sei. Da erfährt sie aber, daß er überhaupt nicht verheiratet ist, sondern sie aus Liebe zu einer anderen verlassen hat. Nun kann sie ihr Dasein nicht länger ertragen und beschließt, sich das Leben zu nehmen. Nur durch ihre getreue Amme wird sie an der Ausführung des Planes gehindert und erleichtert sich nun das Herz durch die Aufzeichnung ihrer Leiden.

Wie kein Italiener vor ihm hat Boccaccio die Seele des verliebten Weibes bloßgelegt und gezeichnet. Die Stellen, welche uns unnatürlich und unwahr in dem Roman erscheinen, rühren mehr von einer äußeren Fessel her, die sich der Dichter auferlegt hat. Auch hier konnte er es sich nämlich nicht versagen, wie wir es schon bei anderen Werken bemerkt haben, seine klassischen Kenntnisse anzubringen. Wo er dies that, stockt daher der Fluß der Handlung, und die frische Unmittelbarkeit des Seelengemäldes macht kalter Reflexion Platz. Reizend ist das Leben der vornehmen neapolitanischen Gesellschaft dargestellt, das dem Herzensroman als Hintergrund dient. Der Stil zeigt auch noch den Einfluß des lateinischen Periodenbaues ziemlich stark.

Sämtliche Phasen seiner Liebe zu Maria d'Aequino spiegeln sich endlich auch noch in Boccaccios lyrischen Gedichten, meistens Sonetten, wieder. Bald erscheint sie als das irdische Weib, bald zu einem tugendreichen höheren Wesen nach der Weise der Dichter des „neuen Stiles" idealisiert, das den Geliebten zu sich emporzieht. Hier ahmt Boccaccio Dante und Petrarca nach, dort geht er seine selbständigen Wege. Er war kein großer Lyriker, er besaß nicht wie Petrarca die Fähigkeit, sein eigenes Inneres zu beobachten und zu schildern, aber eine Anzahl seiner Gedichte entbehren nicht mancher Schönheit. Man höre, welch reizendes Bild er von seiner Geliebten in folgenden Anfangsversen eines Sonettes zu entwerfen versteht:

„Im Hinterteil eines Bootes, das das Meer schnell durchschneidend dahinfuhr, saß meine Geliebte in der Begleitung anderer, bald dies, bald jenes Liedchen singend. Bald dies Gestade, bald jenes Inselchen, bald diese, bald jene Gesellschaft von Frauen besuchend, wurde sie wie ein neu vom Himmel herabgestiegenes Englein angestaunt."

Als Maria den Dichter nach kurzem Liebesglück schnöde verlassen hat, verwünscht er in höchster Verzweiflung das heitere Bajä, das an der Untreue der Geliebten schuld ist, mit folgendem leidenschaftlichen Sonett:

„Dein Name möge untergehen, Bajä, und der Ort; wilde Wälder seien deine Gestade, und deine Quellen sollen Gift werden; und niemand bade sich darin lang oder kurz. In Leid verwandle sich jegliche Lust, fürchterlich werde dein schöner Busen den Schiffern. Die Wolke und der blaue Himmel mögen auf dich Rauch, Schwefel und Feuer herabgießen, denn du hast durch deine Zügellosigkeit den keuschesten Sinn verdorben, der je in einer Frau war, wenn mir meine Augen vor kurzem die Wahrheit sagten. Darum werd' ich immer kummervoll leben wie ein von thörichtem Glauben Betrogener. Wär' ich doch vor kurzem blind gewesen!"

Die Leidenschaft legte sich aber allmählich, und als Fiammetta gestorben war, dichtete er, wie Petrarca auf seine Laura, Sonette an die Verstorbene, die nun selig im Himmel weilt, wohin er ihr bald folgen möchte:

„Was suchst du, Thor? Was blickst du umher? Verstreute Asche sind die Glieder, in denen ich einst so sehr deinem heißen Sehnen gefiel und die Brust zu frommen Wünschen bewegte. Warum erhebst du die Augen nicht zu den hohen Kreisen? Ich meine zum Himmel, ja zum Reiche Gottes, wo du mein Antlitz schöner als je sehen kannst und voll Sehnsucht nach dir!' So spricht manchmal mit mir die schöne Frau, wenn sie mich suchen sieht, was ich hienieden nie mehr schauen soll. Doch wenn sie mich belehrt verläßt, sinne ich weinend, wie ich hier Flügel nehmen und zu ihrem seligen Sitz emporschweben könnte."

Von den lyrischen Gedichten Boccaccios, die nicht auf das Verhältnis zu Fiammetta Bezug haben, sind die vollendetsten die zehn Ballaten, die in das „Decamerone" eingefügt sind. Bevor wir uns jedoch mit diesem Buche beschäftigen, in der Reihenfolge das nächste nach den Jugendwerken, die ihm die Liebe zu Maria eingab, wollen wir den bereits erwähnten „Corbaccio" und seine gelehrten Werke einer kurzen Betrachtung unterziehen. Corbaccio (alter, böser Rabe) oder „Liebeslabyrinth" (Labirinto d'Amore) ist die prosaische Satire betitelt, die Boccaccio auf jene adlige Witwe schrieb, die ihn zum besten hatte (vgl. S. 148). Das Werk ist 1354 oder 1355 entstanden und hat die Form der Vision in unverkennbarem Anschluß an Dantes „Komödie".

Nachdem der Dichter von einem Selbstmord aus Kummer über die ihm widerfahrene Schmach Abstand genommen hat, entschlummert er und hat ein merkwürdiges Gesicht. Er wandelt auf einem blumigen Pfad dahin, der anfangs immer schöner wird. Plötzlich aber ändert sich dies, er befindet sich in einer öden, von hohen Bergen eingeschlossenen Wüste, und ringsum ertönt das Gebrüll wilder Tiere. Während er sich der größten Verzweiflung hingibt, erscheint ihm ein alter Mann, der verstorbene Gatte der Witwe; er ist auf Geheiß der Jungfrau Maria aus dem Fegefeuer gekommen, wo er wegen seiner Geldgier und übergroßen Nachsicht mit dem schamlosen Gebaren seiner Frau büßt, um Boccaccio aus dem Park der Venus oder dem Liebeslabyrinth, denn darin befindet er sich, zu retten. Das Geheul der wilden Tiere, das der Dichter zu vernehmen glaubte, ist die Rede der von sinnlicher Liebe gefesselten Menschen. Nachdem nun Boccaccio auf des Geistes Ersuchen erzählt hat, wie er sich durch die Witwe habe anlocken lassen, entwirft dieser eine Schilderung von dem wahren Wesen der Weiber im allgemeinen und seines eigenen im besonderen. Es entrollt sich ein sittengeschichtlich außerordentlich interessantes Gemälde vor unseren Augen, zu dem zwar die sechste Satire des Juvenal eine Anzahl Züge hat leihen müssen, das aber im großen und ganzen durchaus selbständig ist und auf scharfer Beobachtung der Gesellschaft jener Zeit beruht. Unter anderem erfahren wir interessante Einzelheiten über das Schminken und die anderen Künste zur Hebung der körperlichen Reize. Wir hören eine kräftige Gardinenpredigt mit an und lernen die nervöse Frau kennen und den mannigfachen Aberglauben. Wahre Kabinettstücke sind die Schilderungen des rechthaberischen Weibes, des geschwätzigen, das alles weiß, und der alten, häßlichen Kokette, die sich vor unseren Blicken durch ihre Toilettenkünste in ein Wunder von Schönheit verwandelt. Als der Geist seine lange Auseinandersetzung geendet hat, fällt es dem Dichter wie Schuppen von den Augen, und er gelobt, die Weiber fürderhin zu hassen und ihre Schändlichkeit in einem Buche darzustellen. Von dem Gipfel eines Berges aus überblickt er noch einmal das furchtbare Thal, dem er entronnen ist, und erwacht. Der Geist (die Vernunft) hat seine Sendung vollbracht, den Dichter von der irdischen Liebe zu erlösen und auf den richtigen Lebenspfad zurückzuführen.

Das Werk ist für uns kulturhistorisch von großem Wert, in den Einzelheiten aber berührt es besonders dort, wo von der Witwe die Rede ist, oft so ekelhafte Dinge, daß man es dem Verfasser nicht verzeihen kann, sie beschrieben zu haben, mochte er sich auch noch so schwer gekränkt fühlen. Hier tritt bei ihm das übertriebene Feingefühl für die Verletzung des eigenen Ichs zu Tage, das sich bei den Humanisten geradezu zu einer krankhaften Erscheinung ausbildete, und das wir auch bei Petrarca fanden.

Durch die Freundschaft mit diesem wurde Boccaccio immer eifriger und erfolgreicher den humanistischen Studien zugeführt. Seiner Verehrung für Petrarca hatte er schon vor der persönlichen Bekanntschaft durch eine kurze lateinische Lebensbeschreibung (De vita et moribus Domini Francisci Petrarcha de Florentia) Ausdruck gegeben, die bereits 1348 oder 1349 abgefaßt ist und nicht ohne manche Irrtümer die Nachrichten über seinen berühmten Landsmann zusammenstellt, soweit sie ihm erreichbar waren. Unter Petrarcas und Virgils Einfluß entstanden Boccaccios lateinische Eklogen, die von 1351—1365/66 geschrieben sind. Sie behandeln unter der Form der Allegorie, die teilweise unverständlich ist, und zu der Boccaccio teilweise selbst einen nicht immer genügenden Schlüssel in einem Brief gegeben hat, religiöse, politische, moralische und des Dichters eigene Person betreffende Stoffe, haben aber

keinen besonderen dichterischen Wert. Von weittragender Bedeutung sind dagegen einige andere lateinische Werke Boccaccios, weil er sich darin die Aufgabe stellte, seine humanistischen Kenntnisse anderen zugänglich zu machen. Das Buch „Über die Berge, Wälder, Quellen, Seen, Flüsse, stehende Gewässer oder Sümpfe und die Meeresnamen“ (De montibus, sylvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liber) ist zum Nutzen ungebildeter Leser geschrieben, die sich mit alten Schriftstellern beschäftigen, damit sie nicht den Namen eines Berges für den eines Flusses ansehen u. s. w. Es ist also ein geographisches Nachschlagebuch, das sich insofern auch zu einem historischen erweitert, als bei den einzelnen Orten wichtige Ereignisse, die dort stattfanden, erwähnt sind. Absichtlich hat Boccaccio darauf verzichtet, die Namen seiner Zeit hinzuzufügen, wo sie abweichen. Seine Erläuterungen schöpft er fast ausschließlich aus den Alten selbst. Es laufen daher manche wunderlichen und unrichtigen Angaben mit unter. Trotzdem aber war das Buch für die damalige Zeit von großem Werte.

Noch weit mehr Nutzen stiftete eine andere, viel umfangreichere Sammlung gelehrter Nachrichten, ein Handbuch der Mythologie: „Die Göttergeschlechter der Heidengötter“ (De Genealogiis Deorum Gentilium), in 15 Büchern, das nach dem vorigen und vor dem 10. Oktober 1359 vollendet wurde; denn an diesem Tage starb König Hugo IV. von Cypern, dem es gewidmet ist. Später sind freilich noch Stücke nachgetragen worden, und die Veröffentlichung des endgültigen Textes erfolgte erst 1373.

Die ersten 13 Bücher des Werkes geben eine Übersicht über die griechische und römische Götterlehre, nach Göttergeschlechtern geordnet, und fügen immer eine Erklärung der Mythen hinzu, die für Boccaccio, wie für seine Zeit überhaupt, allegorisch zu verstehen sind. Das 14. Buch enthält eine Verteidigung der Dichtkunst gegen ihre Feinde und legt Boccaccios Theorie von dieser Kunst dar. Für ihn, wie für Dante und Petrarca, hat nur die allegorische Dichtung Anspruch auf wirkliche Berechtigung, eine Ansicht, auf die er auch in seinem bald zu erwähnenden Dante-Kommentar wieder zurückkommt. Im 15. Buch endlich verwahrt sich Boccaccio dagegen, daß sein Werk Lehren enthalte, die mit der Kirchenlehre in Widerspruch ständen, und betont nachdrücklich seine Rechtgläubigkeit.

Das Buch wurde bald ins Italienische übersetzt und hat jahrhundertelang die eingreifendste Wirkung geübt, bis es durch bessere Werke verdrängt wurde. Für seine Zeit ist es ein rühmliches Denkmal ausdauernden Fleißes; in ihm ist zusammengetragen, was nur in alten und mittelalterlichen Schriftstellern über den Stoff zu finden war, und was der Verfasser im Verkehr mit Gelehrten hatte lernen können. Daß es viele Irrtümer enthält und heutzutage als wissenschaftliches Werk keinen Wert mehr besitzt, ist selbstverständlich; es wäre aber sehr ungerecht, wie es geschehen ist, den heutigen Maßstab an Boccaccios Leistung anzulegen.

Zwei weitere Werke verfolgen, wie einige seiner italienischen Bücher, den Zweck, moralische Belehrungen zu spenden. „Über die berühmten Frauen“ (De claris mulieribus), zwischen 1357 und 1362 verfaßt, gibt, mit Eva beginnend und mit der Königin Johanna endend, eine Reihe kurzer Lebensbeschreibungen von Frauen, darunter vielen mythischen, die sich entweder durch hohe Tugend oder durch große Verbrechen einen Namen gemacht haben, um diese als verabscheuungswürdige, jene als nachahmenswerte Beispiele hinzustellen. Kurz danach schrieb Boccaccio die neun Bücher „Über die Wechselfälle im Schicksal berühmter Männer“ (De casibus virorum illustrium). Auch dies Werk enthält für die damalige Zeit sehr viel neuen, interessanten Wissensstoff und hat lange in hohem Ansehen gestanden.

Es soll die Veränderlichkeit des irdischen Glückes an hervorragenden Beispielen zeigen, um dadurch die Männer, welche zu seiner Zeit in leitender Stellung standen, zum Aufgeben ihrer Schlechtigkeit und Gottlosigkeit zu veranlassen. Mit Adam und Eva beginnend, bringt es übrigens nicht nur

Lebensbeschreibungen von Männern, sondern auch von Frauen, mit vielen Moralpredigten durchzogen. Die Geister der Unglücklichen erscheinen Boccaccio in immer neuen Scharen und bitten ihn, ihr Leben darzustellen. Er willfährt ihnen und gibt immer eine kürzere oder längere Erzählung ihrer Schicksale, wobei die Geister manchmal selbst redend auftreten.

In all diesen Werken bedient sich Boccaccio der lateinischen Sprache, die er aber nicht so gut handhabte wie Petrarca. Wie dieser, hielt er sie für edler als die Vulgärsprache, von der er in seinem Alter nichts mehr wissen wollte. Nur die hohe Begeisterung für Dante, die ihn von frühester Jugend an erfüllte, die er auch seinem Freunde Petrarca mitteilen wollte, wie wir (S. 148) gesehen haben, und die er in den weitesten Kreisen zu wecken suchte, ließ ihn doch noch wieder in zwei Werken des allgemeinen Verständnisses wegen zur italienischen Sprache greifen, die er sonst nur noch selten in kleinen Gedichten verwendete. Schon ehe ihm der Lehrstuhl für die Erklärung der „Göttlichen Komödie" übertragen wurde, etwa 1364, jedenfalls nicht vor 1351, verfaßte er eine „Lebensbeschreibung Dantes" (Vita di Dante), dessen Bild er bereits meisterhaft in einem Sonette so gezeichnet hatte:

„Dante Alighieri bin ich, schwer zu begreifen in Verstand und Kunst, in dessen Geist die Feinheit der Muttersprache eine Höhe erreichte, daß man es für ein großes Wunder der Natur hält. Meine erhabene Phantasie schritt bereit und sicher durch das höllische und dann durch das himmlische Reich, und meinen edlen Band machte ich würdig, von Geistlichen und Laien gelesen zu werden. Das ruhmreiche Florenz war mir Mutter, vielmehr Stiefmutter, mir liebevollem Sohn, eine Schuld verruchter, schlechter Zungen. Ravenna war mir Zufluchtsort in meiner Verbannung, und es hat den Leib, die Seele aber der höchste Vater, bei dem Neid nicht den Verstand besiegt."

Die „Vita di Dante" ist mehr eine Lobschrift auf den Dichter, um dessen Landsleuten das ihm geschehene Unrecht begreiflich zu machen, als eine Lebensbeschreibung in unserem Sinne. Entweder standen Boccaccio nur wenige Nachrichten zur Verfügung, oder er betrachtete es nicht als seine eigentliche Aufgabe, eingehendere Mitteilungen über den äußeren Lebensgang seines Helden zu machen. Was er aber aufgezeichnet hat, erkennt die Kritik heute fast ausnahmslos als richtig an. Den größten Teil der Schrift nehmen allgemeine Betrachtungen ein, so über die Dankbarkeit, die Städte ihren berühmten Söhnen schulden, und den Undank der Menge, über die Liebe, über die Ehe, über die Beschäftigung mit öffentlichen Angelegenheiten, über das Wesen der Dichtkunst und ihr Verhältnis zur Theologie und ähnliches. Manche legendenhafte Züge, die Boccaccio seiner Darstellung einfügt, hat er aus dem Volksmunde gläubig aufgenommen. Für die Charaktergröße Dantes zeigt er trotz aller Bewunderung nicht das volle Verständnis. Seine politische Thätigkeit hält er für den Ausfluß seiner Ruhmbegierde und erachtet es eines Philosophen für unwürdig, sich in den Strudel der Politik zu stürzen.

Aus den Vorlesungen, die Boccaccio in seinen letzten Lebensjahren über die „Göttliche Komödie" hielt, ist sein Dante-Kommentar (Commento sopra la Commedia) hervorgegangen, der bis zum 17. Verse des XVII. Gesanges der „Hölle" reicht. Boccaccio trennt dabei immer die Erklärung der Allegorie von der Sacherklärung, und letztere ist sehr eingehend. In Rücksicht auf den Hörerkreis gibt sie vieles, was uns überflüssig erscheinen würde, und fügt noch manches hinzu, was mit dem Stoffe nur in losem Zusammenhange steht. Die ästhetische Erklärung wird dabei vollständig vernachlässigt: wie schon früher hervorgehoben wurde, fehlte dem 14. Jahrhundert noch das Verständnis für die wahre dichterische Größe Dantes. Hingegen ist überall wohl darauf Bedacht genommen, die Lehren der katholischen Kirche scharf zu bestimmen und moralische Unterweisungen hinzuzufügen. Der Kommentar enthält auch eine ganze Reihe kulturhistorisch interessanter Ausführungen und ist eine der besten Erklärungen der „Göttlichen Komödie" aus dem 14. Jahrhundert.

Das bedeutendste Werk Boccaccios, durch das allein sein Name noch überall in der gebildeten Welt bekannt ist, ist seine Novellensammlung, das „Decamerone", das man treffend in Hinblick auf seinen Hauptinhalt die „Menschliche Komödie" genannt hat.

Es beginnt mit einem düsteren Gemälde, der Schilderung der Pest in Florenz im Jahre 1348, um in wirksamem Gegensatze dazu eins der lieblichsten Idylle zu entwerfen, die wir Boccaccios reicher Phantasie verdanken. An einem Dienstag Morgen treffen sich in einer Kirche sieben adlige junge Damen. Pampinea, die älteste unter ihnen, gibt eine eindringliche Schilderung ihrer unglücklichen und gefährlichen Lage inmitten der verödeten und verrohten Stadt und macht ihren Freundinnen den Vorschlag, sich alle zusammen aufs Land in eine ihrer Villen zu flüchten und sich dort in aller Ehrbarkeit die Zeit so angenehm wie möglich zu vertreiben. Filomena stimmt zu, gibt aber dem Bedenken Ausdruck, daß sich eine nur aus Damen bestehende Gesellschaft nicht lange zusammenhalten lassen werde. Während man nun noch hin und her sinnt, woher man Männer nehmen solle, die sich der Gesellschaft anschlössen, treten drei Jünglinge in die Kirche ein. Sie sind gekommen, um die von ihnen geliebten Damen zu sehen, die sich unter den sieben Mädchen befinden. Pampinea, die mit einem von den jungen Leuten verwandt ist, fordert sie auf, sich ihrer Gesellschaft anzuschließen, und sie gehen freudig darauf ein. Nicht weit von Florenz liegt das Eden, wohin man sich zunächst begibt. Pampinea schlägt vor, für jeden Tag einen aus der Gesellschaft der Reihe nach zum Oberhaupt zu wählen, dem alle gehorchen müssen. Einstimmig wird Pampinea selbst zur Königin des ersten Tages ernannt. Sie überläßt die Gesellschaft bis zur Frühmahlzeit ihrem freien Ermessen. Zur bestimmten Stunde speist man und ergötzt sich darauf an Tanz und dem Gesange fröhlicher Lieder. Nach einer Ruhepause kommen alle wieder auf einer grünen, schattigen Wiese zusammen. Da die Hitze zu groß ist, um etwas anderes anzufangen, lagern sie sich im Kreise und vertreiben sich die Zeit mit Erzählen. Jeder muß eine Geschichte vortragen, deren Stoff er an diesem Tage beliebig wählen kann. Als die Königin als letzte geendet hat, ist die Sonne gesunken und angenehme Kühle eingetreten. Filomena übernimmt die Königinnenwürde bis zum nächsten Abend, und der Tag wird mit einem Mahle, Tanz und Gesang geschlossen.

In gleicher Weise verlaufen neun weitere Tage. An jedem werden wieder zehn Novellen vorgetragen, jeder schließt mit Musik, Tanz und Gesang. Eine Unterbrechung der Lustbarkeiten findet nur am Freitag und Sonnabend statt, an denen in Gedanken an die Leiden Christi und an die heilige Jungfrau Beten und Fasten an ihre Stelle treten. An den meisten Tagen wird in den Novellen ein bestimmtes Thema behandelt. Nur Dioneo wird auf seine Bitte immer freie Wahl des Stoffes gewährt. Die Geschichten des ersten Tages drehen sich, obgleich der Inhalt freigegeben ist, fast alle um geistreiche und witzige Aussprüche, die von jemand Gefahr abwenden oder andere zur Einsicht bringen. Am zweiten Tag erfahren wir, wie Leute die verschiedensten Mißgeschicke gegen alles Erwarten glücklich überstehen. Am dritten Tage wird, nachdem man nach einem anderen Palaste übergesiedelt ist, davon erzählt, wie jemand etwas Ersehntes oder Verlorenes durch Geschicklichkeit erreicht oder wiedererlangt. Filostrato, der König des vierten Tages, selbst in der Liebe immer unglücklich, läßt Liebesgeschichten mit

Übertragung der auf S. 165 stehenden Handschrift:

[illegible] tempo è da por fine alle parole, colui	[. .] ist es Zeit, den Worten ein Ende zu machen, dem
[illegible] Ringraziando, che dopo	demütig dankend, der nach
[illegible]	so langer Mühe mit seiner Hilfe uns zum
[illegible] condocto. Et voi, piace-	ersehnten Ende geführt hat. Und ihr, liebens-
[illegible]	würdige Frauen, bleibt mit seiner Gnade in Frieden
[illegible]	euch meiner erinnernd, wenn es ei-
[illegible]	ne vielleicht freut, einige Sachen gelesen zu haben.
[illegible]	
[illegible]	Hier endet der zehnte und letzte Tag
[illegible]	des Buches, genannt „Decameron", zube-
[illegible]	nannt „Fürst Galeotto". Geschrieben von mir, Franz,
[illegible] 1384	Sohn des Amaretto Mannelli, am 8. August 1384.
[illegible]	Gott sei Lob und Preis in Ewigkeit! Zu Ehren
[illegible]	und nach Wohlgefallen und Auftrag des ausgezeichneten Sima
[illegible]	[illegible] wohl Anagramm, bis jetzt nicht gelöst.

traurigem Ausgang erzählen. Im Gegensatz dazu wird am fünften Tag unter Fiammettas Vorsitz von Liebenden berichtet, denen es nach mancherlei Unglück gut geht. Elisa, die Königin des sechsten Tages, läßt witzige Reden erzählen, zum Teil, ähnlich wie am ersten Tage, solche, die vor Schaden bewahren. Streiche, die Frauen ihren Männern spielen, bringt der siebente Tag unter Dioneos Zepter. Lauretta erweitert am achten Tage dies Thema und läßt von lustigen Streichen überhaupt erzählen, während Emilia am neunten Tage die Wahl des Stoffes wieder frei gibt. Am letzten Tage ist Panfilo König und läßt großmütige Thaten erzählen. Die letzte Novelle enthält die Geschichte der edlen Dulderin Griseldis, die Petrarca

Der Schluß von Boccaccios „Decamerone". Nach dem Codex Mannelli (1384), in der Laurenziana zu Florenz.

so schön fand, daß er sie ins Lateinische übersetzte, um sie bekannter zu machen. Am anderen Morgen kehrt die Gesellschaft nach Florenz zurück und trennt sich in der Kirche, wo sie sich zuerst getroffen hatte. Mit einer Verteidigung seines Buches gegen Angriffe aus Gründen der Moral und mit einem Dank an Gott, der ihn das Werk hat vollenden lassen, legt der Verfasser die Feder aus der Hand (s. die obenstehende Abbildung).

Die einzelnen Novellengruppen sind durch eine immer aufs neue bestrickende Darstellung des heiteren, sorglosen Lebens der kleinen Gesellschaft während der Zeit, wo sie sich keine Novellen erzählen, verknüpft. Kurze moralische und sonstige Betrachtungen am Schluß und Anfang leiten zwanglos von einer Novelle zur anderen über. Wenn auch an acht Tagen ein bestimmter Stoff vorgeschrieben ist, an den die Erzähler gebunden sind, so ist er doch immer so allgemein gegeben, daß er die größte Mannigfaltigkeit erlaubt. Schwerlich wird man in einem Buche mehr Abwechselung finden als hier. Schier unerschöpflich scheint des Dichters Phantasie und

unerreichbar seine Meisterschaft, die Angehörigen der verschiedenen Kreise lebendig vorzuführen. Könige, Fürsten, Ritter, Bauern, Handwerker, Kaufleute, Künstler, Priester und Mönche, Heuchler, Betrüger, Jähzornige, Dummköpfe, Verliebte und betrogene Ehegatten, tugendhafte und untreue Frauen, lebenslustige Nonnen, Kupplerinnen und Dirnen ziehen in unabsehbarem bunten Zuge an unseren Blicken vorüber. Die Örtlichkeit, wo diese Personen auftreten, erhält stets Lokalfarbe. Bald ist die Handlung, in der sie erscheinen, hoch tragisch, bald bewegen sie sich in der niedrigsten Komik. Ernste und sittliche, heitere und unsittliche Geschichten wechseln miteinander, ja letztere überwiegen, da sie der Kunst des Schriftstellers den dankbarsten Stoff boten. In den ernsten Geschichten haben die Personen Boccaccios manchmal etwas von einem allgemeinen Typus behalten und sprechen und handeln nicht immer natürlich. Wo er jedoch seine Stoffe aus dem alltäglichen Leben griff, das er so scharf zu beobachten verstand, hat er stets unübertreffliche Bilder gezeichnet.

Unter den ernsten Geschichten ist eine der schönsten die vom Falken (V, 9), die Boccaccio von seinem Mitbürger Coppo di Borghese Domenichi gehört haben will. Es wird darin eine tiefe und edle Liebe geschildert, die endlich den ersehnten Lohn findet. Federigo degli Alberighi, ein junger, feingebildeter florentiner Ritter liebte eine Frau Namens Giovanna. Er schenkte, turnierte und gab Feste zu ihren Ehren, ohne sie jedoch für sich zu gewinnen, bis er arm geworden war und nichts mehr als einen prächtigen Jagdfalken und ein kleines Landgut besaß, dessen Einkünfte nur zu einem kümmerlichen Leben reichten. Geduldig ertrug er seine Armut und verbrachte seine Tage auf seinem Besitztum mit Jagd. Da geschah es, daß Giovannas Gatte starb und seinen großen Reichtum seinem einzigen Sohn und für den Fall, daß auch dieser sterben würde, seiner Frau vermachte. Als nun die junge Witwe den Sommer mit ihrem Söhnchen auf ihrem Gut verbrachte, das nahe bei Federigos Besitzung lag, wurde das Kind mit dem jungen Ritter bekannt und fand besonderen Gefallen an seinem prächtigen Falken. Bald danach erkrankte der Knabe. Die besorgte Mutter suchte ihm alle seine Wünsche zu erfüllen und fragte ihn oft, was er wohl haben möchte. Endlich meinte er, er würde gewiß gesund werden, wenn er Federigos Falken bekäme. Der Mutter stiegen viele Gedanken auf, ob sie den Ritter, den sie verschmäht hatte, um den Falken bitten könne. Die Liebe zu dem Sohn aber besiegte sie alle, und Giovanna beschloß, selbst zu ihrem Nachbar zu gehen. Am nächsten Morgen machte sie sich mit einer Begleiterin auf und wurde von Federigo aufs höflichste empfangen. Da er nichts besaß, was er der Geliebten vorsetzen konnte, tötete er den Falken und ließ ihn zubereiten. Nach dem Frühstück bittet Giovanna um den Falken für ihr krankes Kind. Federigo bricht in Thränen aus, da er der Geliebten die erste Bitte abschlagen muß, und vermag kein Wort zu finden. Traurig geht Giovanna nach Hause; ihr Kind stirbt. Als ihre Brüder sie aber zwingen, sich wieder zu verheiraten, erinnert sie sich der edlen Gesinnung Federigos, die einen tiefen Eindruck auf sie gemacht hat, und erklärt, nur ihn zum Gatten nehmen zu wollen. So kommt Federigo wieder zu Reichtum.

Erwähnt sei hier auch die schöne Novelle von den drei Ringen, die Lessing in seinem „Nathan“ benutzt hat (I, 3). Harmloser Natur sind meist die Streiche, die das lustige und witzige Malerpaar Bruno und Buffalmacco verschiedenen Mitbürgern spielt. Mit Vorliebe suchen sie sich ihren Zunftgenossen Calandrino als Opfer aus, einen einfältigen, leichtgläubigen Menschen.

Eines Tages trifft ihn der durchtriebene Maso del Saggio, der schon viel von seiner Dummheit gehört hat, und macht ihm weis, daß es in einem im Sommer ausgetrockneten Nebenflüßchen des Arno einen wunderkräftigen Stein von fast schwarzer Farbe gäbe, den Heliotrop, der den Menschen, der ihn bei sich trüge, unsichtbar mache — wo er nicht sei. Calandrino beschließt sogleich, ihn zu suchen, und vertraut sich seinen Freunden Bruno und Buffalmacco an. Sie wechseln einen verständnisvollen Blick und gehen auf den Spaß ein. Am nächsten Sonntagmorgen machen sie sich auf. Calandrino eilt seinen Genossen voraus und hebt jeden schwarzen Stein auf. Bald hat er den ganzen Brustlatz und die aus den [illegible] von dem Mantel gebildeten Taschen voll. Jetzt thun seine beiden Gefährten plötzlich, als ob sie ihn nicht mehr sähen, und schimpfen, daß er sie genasführt habe. „Wenn ich ihn noch vor mir hätte“, sagt Bruno, „würde ich ihn mit diesem Steine so an die Ferse werfen, daß er für einen Monat genug

haben sollte", und dabei schleudert er einen Kiesel gegen den armen Calandrino. Dieser verbeißt seinen Schmerz, um sich nicht zu verraten, da er den Heliotrop gefunden zu haben meint, und läßt sich geduldig bis an das Stadtthor steinigen, wo die Zollwächter schon ins Geheimnis gezogen sind. Calandrino gelangt, ohne einen Bekannten zu treffen, in sein Haus. Hier aber empfängt ihn Frau Tessa, die über sein langes Ausbleiben ärgerlich ist, mit einer Gardinenpredigt. Außer sich vor Wut, daß der Stein durch ihr Erscheinen seine Kraft verloren habe, prügelt er die arme Frau, und nur die Dazwischenkunft der beiden Maler, die ihn abermals in köstlicher Weise zum besten haben, hindert ihn an weiteren Thätlichkeiten (VIII, 3). Ebenso prächtig ist die Geschichte dargestellt, wie Bruno und Buffalmacco dem Calandrino ein Schwein stehlen und ihm dann durch einen Zauber beweisen, daß er es selbst gestohlen habe (VIII, 6). Etwas unsauber ist schon ein anderer Streich, den sie ihm spielen, als sie zusammen auf einem Gut des Niccolò Cornacchini arbeiten. Ein Sohn Niccolòs hatte hier eine Dirne wohnen, die Calandrino sieht. Er verliebt sich in sie, und Bruno und Buffalmacco bewirken durch einen Zauberbrief, daß sie ihm folgt. Als er eben sein Glück genießen will, überrascht ihn seine benachrichtigte Frau und erteilt ihm eine wohlverdiente Lektion in That und Worten (IX, 5).

Von unübertrefflicher Komik sind sehr viele Szenen aus dem Eheleben. Meist spielen die Frauen dabei die führende Rolle, die sich an ihren Männern für Vernachlässigung oder falsche Verdächtigungen rächen, ihnen aber auch ohne Veranlassung Streiche spielen.

Ein reicher Aretiner, Tofano, hatte eine sehr schöne Frau, Ghita, auf die er ohne Grund eifersüchtig wurde. Dafür will sie ihn strafen und verständigt sich mit einem jungen Manne. Lange Zeit bleibt ihr Verkehr dem Gatten verborgen, da er sich häufig zu betrinken pflegt. Endlich schöpft er doch Verdacht und will der Sache auf den Grund kommen. Er stellt sich trunken und wird von Ghita ins Bett gebracht. Als er merkt, daß seine Frau fort ist, schließt er die Thür zu und wartet auf ihre Rückkehr. Vergebens sucht sie ihn von ihrer Unschuld zu überzeugen und Einlaß zu erhalten. Da greift sie zur List. Sie will sich im Brunnen ertränken; die Aretiner würden sagen, ihr Mann habe in der Trunkenheit ein Verbrechen begangen, und es werde ihm ans Leben gehen. Ein gewaltiger Felsblock rollt in die Tiefe, und der erschreckte Tofano eilt mit Strick und Eimer zum Hause hinaus, um seine Frau zu retten. Sofort springt Ghita hinein, verriegelt die Thür und beginnt nun am Fenster ein Gezeter, daß die ganze Nachbarschaft zusammenläuft. Vergebens beteuert Tofano, seine Frau lüge, und erzählt, wie die Sache gewesen sei; man glaubt ihm nicht. Die hinzugekommenen Verwandten der Frau prügeln ihn durch und nehmen die gekränkte Ehegattin mit in ihr Haus. Nur mit Mühe erlangt Tofano, daß sie zu ihm zurückkehrt, und muß versprechen, nie wieder eifersüchtig zu sein (VII, 4).

Ohne Grund betrügt Frau Tessa ihren einfältigen Mann, den frommen Wollhändler Gianni Lotteringhi. Im Sommer wohnt sie auf einem Landgute, und ihr Gatte kommt nur ab und zu dorthin. Ob er in Florenz ist, erkennt der Liebhaber daran, daß ein Eselsschädel auf einer Stange im Weinberge nach der Stadt hinsieht, und erhält auf dreimaliges Klopfen Einlaß. Eines Abends kommt nun Gianni noch sehr spät und hört es pochen, als er mit seiner Frau zu Bett gegangen ist. Sie erklärt ihm, es sei ein Gespenst, das man beschwören müsse. Beide stehen auf und gehen zur Thür, wo Tessa ihrem Federigo in der Beschwörungsformel die Anwesenheit des Gatten verrät und mitteilt, daß er ein schönes Abendbrot im Garten unter einem Pfirsichbaum finden werde (VII, 1).

Manche der Geschichten sind, wenn auch von der größten Komik, doch so unsittlich, daß ihr Inhalt nicht einmal angedeutet werden kann. Eine ganze Anzahl der Novellen hat die unglaubliche Verderbtheit der Geistlichen und Nonnen zum Gegenstande. Ihre Heuchelei, Habgier, Sittenlosigkeit und Niedertracht wird aufgedeckt. Die Komik wird so zur beißenden Satire.

Gleich die zweite Novelle des ersten Tages erzählt uns, wie der Jude Abraham Christ wird, nachdem er alle Laster des päpstlichen Hofes gesehen hat. Denn, meint er, eine Religion, die sich tagtäglich mächtiger ausbreitet, während ihr Oberhirte und alle ihre Diener sie aus der Welt zu vertreiben suchen, muß die des Heiligen Geistes sein. Mit besonderer Vorliebe führt Boccaccio aber einzelne Personen vor. Eine köstliche Figur ist der Bruder Zwiebel (Frate Cipolla), der die Leichtgläubigkeit der dummen Bauern in Certaldo, wohin er alljährlich einmal zum Einsammeln von Almosen zu kommen pflegt, auszunutzen versteht. „Er hatte zwar nichts gelernt, konnte aber gewaltig reden und war ein Allerweltsfreund." Eines Sonntags im August verkündet er den zur Messe zusammengeströmten Landleuten, daß er ihnen am

Nachmittage eine Reliquie zeigen wolle, die er selbst aus dem Heiligen Lande mitgebracht habe, eine Feder, die der Erzengel Gabriel bei der Verkündigung Mariä verlor. Unter den Zuhörern befanden sich aber zwei [illegible] junge Leute, die beschlossen, dem Mönch einen Streich zu spielen. Während Bruder Zwiebel bei einem Freunde auf dem Schlosse speist und sein Diener Guccio Balena, ein wahres Original wie sein Herr, in der Küche der dicken, schmierigen Köchin Nuta Heiratsanträge macht, schleichen sie sich in sein Zimmer, nehmen die Papageienfeder (denn eine solche war es) aus dem Kästchen und stecken dafür Kohlen hinein. Schon lange vor der bestimmten Zeit kann der Platz vor der Kirche die zusammengeströmte Menge kaum fassen, und endlich nach einem Mittagsschläfchen beginnt Bruder Zwiebel bei lautloser Stille seine Predigt. Als er nach vielen Zeremonien sein Kästchen öffnet, sieht er die Kohlen darin. Er ist aber nicht so leicht aus der Fassung zu bringen. Gelassen schließt er es wieder und gibt seinen einfältigen Zuhörern eine von Witz übersprudelnde Beschreibung seiner Reise nach Jerusalem zum besten, in der er zum Schluß alle die Reliquien aufzählt, die ihm der Patriarch geschenkt hat. Darunter befinden sich auch in einem ganz gleichen Kästchen einige von den Kohlen, auf denen der Heilige Laurentius geröstet wurde. Das hat er nun durch Gottes Fügung statt des Kästchens mit der Feder ergriffen, weil zwei Tage später das Fest des Heiligen ist. Unter großem Andrange zeigt darauf Bruder Zwiebel diese heilige Reliquie. Als die Menge sie eine Zeitlang angestaunt hat, drängt sie sich um ihn und spendet ihm reichere Gaben denn je, damit er sie mit der Reliquie berühre. Zum größten Vergnügen der beiden Witzbolde bemalt er darauf die weißen Hemden und die Wämser der Männer und die Schleier der Frauen mit riesig großen Kreuzen und erklärt, daß die abgenutzten Kohlen im Kästchen immer ihre frühere Größe wieder bekämen. Die Papageienfeder aber, die ihm die jungen Leute wiedergaben, brachte ihm das nächste Jahr eine ebenso reiche Ernte (VI, 10).

Selten spielen die Mönche und Priester aber eine so unschuldige Rolle. Ein Heuchler viel schlimmerer Art als Bruder Zwiebel ist der Abt eines toskanischen Klosters, „der in allen Dingen sehr fromm war, nur nicht in Bezug auf die Frauen".

Er begehrt das schöne Weib des sehr reichen, aber dummen und eifersüchtigen Bauern Ferondo und weiß ihn zu überreden, mit ihr in den Klostergarten zu kommen. Dort hält er so erbauliche Reden von der ewigen Seligkeit und frommen Werken, daß die Bäuerin ihren Mann bittet, bei dem Abte beichten zu dürfen, was er auch gestattet. Im Beichtstuhl beklagt sich die Frau, bevor sie ihre Beichte beginnt, bitter darüber, daß sie einen so einfältigen und eifersüchtigen Mann habe, und bittet den Abt um einen guten Rat, wie man dem abhelfen könne. Dieser hat schnell seinen Plan entworfen und erklärt, es sei nichts leichter, als ihren Mann von dieser Krankheit zu heilen. Er müsse sterben und auf einige Zeit ins Fegefeuer kommen, nach deren Ablauf er ihn wieder erwecken würde. Als Belohnung für die Heilung ihres Mannes bittet sich der Abt der Bäuerin Gunst aus. Ihr Bedenken beschwichtigt er durch die Erklärung, daß seine Heiligkeit darunter nicht leide, weil sie ihren Sitz in der Seele habe, während die Sünde am Körper hafte. Sie könne sogar stolz darauf sein, daß ihre Schönheit einem frommen Manne gefallen habe, der gewohnt sei, die himmlischen Schönheiten zu erblicken. Mit dem Geschenke eines kostbaren Ringes und dem Auftrage, ihren Mann bald zu ihm zu schicken, entläßt er sie. Wenige Tage danach stellt sich Ferondo ein, bekommt einen Schlaftrunk und wird begraben. Nachts holt ihn der Abt unter Beihilfe eines Mönches aus Bologna aus dem Grabe, zieht ihm Mönchskleider an und legt ihn in einem dunklen Loch auf einen Haufen Stroh. Als er erwacht, wird ihm erklärt, daß er im Fegefeuer sei, und er bekommt täglich einmal zu essen und vorher und nachher Prügel wegen seiner Eifersucht. Der Abt macht inzwischen in Ferondos Kleidern dessen Frau häufige Besuche und wird von den Leuten für ein Gespenst gehalten. Nach zehn Monaten teilt der Mönch aus Bologna dem dummen Bauern mit, daß er, durch die Gebete des Abtes und seiner Frau aus dem Fegefeuer erlöst, auf die Welt zurückkehren werde. Dort würde ihm ein Knäblein geboren werden, das er Benedikt nennen solle. Er erhält aufs neue einen Schlaftrunk, wird wieder, mit seinen Kleidern angethan, in den Sarg gelegt und kommt, als er erwacht ist, aus dem Grabe hervor. Die Mönche entfliehen bei seinem Anblick, der Abt beruhigt sie aber und heißt sie, ihm mit Weihwasser und dem Kreuze zu folgen. Er läßt den Totgeglaubten seine Erlebnisse erzählen, ohne eine Miene zu verziehen, und schickt ihn mit einer salbungsvollen Rede nach Hause. In der Kirche hält er aber wegen des Wunders ein Miserere ab. Ferondo gibt seinen Landsleuten Nachrichten von ihren Angehörigen im Jenseits und erzählt ihnen sonstige Wunderdinge von seinem Aufenthalte im Fegefeuer. Von seiner Eifersucht war er völlig geheilt, obwohl er jetzt erst berechtigt dazu gewesen wäre (III, 8).

Manchmal erreicht die schamlosen Diener des Herrn auch die gerechte Strafe.

Berto della Massa aus Imola, einer der verruchtesten Menschen, trat als Frate Alberto in Venedig in den Bettelorden, um unter der Maske der Frömmigkeit sein altes Treiben fortzusetzen. Eines Tages redete er einer eitlen und dummen Venezianerin, Frau Lisetta, deren Mann Kaufmann und nach Flandern verreist war, ein, der Erzengel Gabriel sei in sie verliebt. Sie ist bereit, ihn zu empfangen, und Frate Alberto übernimmt seine Rolle. Nach einiger Zeit plaudert Lisetta ihr Geheimnis aus, und eines Nachts überraschen ihre Verwandten den Erzengel, der unter Zurücklassung seines weißen Gewandes und seiner Flügel in den Kanal springt, ihn durchschwimmt und sich in das offenstehende Haus eines „guten Mannes" flüchtet. Dieser gibt ihn aber am anderen Tage auf dem Markusplatze dem Spott der Menge preis, deren Händen er nach einer Weile durch sechs Mönche seines Klosters entrissen wird, um seine That auf Lebenszeit im Kerker zu büßen (IV, 2).

Boccaccio hat uns selbst in der Einleitung zu seinem Buche gesagt, daß er seine Novellen zur Unterhaltung geschrieben habe. Oft hat er in seinen jungen Jahren empfunden, daß es keinen größeren Trost gibt, wenn man von Liebeskummer gequält wird, als anregende und lustige Gespräche. Mit seinem Werke will er den Verliebten, und namentlich den Frauen, die sich nicht zerstreuen können wie die Männer, einen solchen Trost in einsamen Stunden in die Hände geben. Bei seinen lustigen Geschichten, und das sind bei weitem die meisten, hat er sich durchaus nicht immer von der Sittlichkeit leiten lassen, wie wir angedeutet haben. Ihm war jeder Stoff recht, wenn er nur spannend, komisch und witzig war. Er wollte Lachen erregen und dachte nicht an die moralische Wirkung, ja er war sich ihrer nicht bewußt. Nichts hat Boccaccio ferner gelegen, als ein Buch zu schreiben, das zur Unsittlichkeit verführen sollte. Nie stellt er eine verfängliche Geschichte um ihrer selbst willen dar; immer nur hat er die Komik der Situation im Auge. Boccaccio war auch ein Kind seiner Zeit, und in dem „Decamerone" spiegelt sich nicht eigene moralische Verworfenheit, sondern die Sittenlosigkeit seines Zeitalters wieder. Zugleich steckt darin ein gut Stück Auflehnung des modernen Geistes gegen den mittelalterlich mönchischen Asketismus.

Der griechische Titel des Buches: „Decamerone", wird von Boccaccio selber herrühren und bedeutet „Zehntagewerk". Da die Bildung des Wortes nicht den griechischen Sprachgesetzen entspricht, hat man es bezweifelt, ob sie von Boccaccio selbst stamme; doch er verstand, wie wir gesehen haben, griechisch nur mangelhaft. Jedenfalls ist der bald beliebte Untertitel „zubenannt der Fürst Galeotto", worin wohl auf den Kupplerdienst angespielt wird, den der Roman „Galeotto" Francesca da Rimini und Paolo Malatesta (Dante, „Göttliche Komödie", „Hölle" V, 127 ff.) leistete, eine spätere Zuthat. Die Novellen sind wohl mit wenigen Ausnahmen, die früher entstanden, 1348—53 geschrieben. Das Buch ist zuerst in einzelnen Stücken ohne Namen des Verfassers veröffentlicht worden. Zu diesem Schlusse berechtigt die Einleitung vom vierten Tage, wo sich Boccaccio, den man als Verfasser kannte, schon gegen Angriffe auf sein Werk verteidigt. Den Stoff zu seinen Novellen hat Boccaccio nicht selbst erfunden, obgleich wir ihm nie eine direkte Quelle nachweisen können. Die meisten Geschichten finden wir in anderer Form in den „Gesta Romanorum", den „Sieben weisen Meistern", altfranzösischen Contes und Fabliaux, im „Novellino", „Apulejus" u. s. w.; vieles gewährte auch die mündliche Überlieferung. Nicht das Was der Darstellung, sondern das Wie ist Boccaccios höchster Ruhm. Er hat die kurze Novelle, wie wir sie z. B. im „Novellino" gefunden haben, zu einer wahren Kunstform umgeschaffen, er ist der Schöpfer der modernen Novelle. Jede einzelne Erzählung ist ein kleines Drama. Liebevoll wird der Schauplatz der Handlung ausgemalt, und das Thun der auftretenden Personen, denen immer möglichst ein historischer Charakter gewahrt ist, wird eingehend psychologisch erklärt. Die Rahmenerzählung, die das

ganze Werk umschließt, steht zu ihm in innigster Beziehung und ist nicht, wie etwa bei den „Sieben weisen Meistern" und anderen ähnlichen Werken, nur das Hilfsmittel, die verschiedenartigsten Stoffe zu einem Ganzen zu vereinigen.

Noch ein weiteres großes Verdienst hat sich Boccaccio mit seinem „Decamerone" erworben. Er hat darin die italienische Prosa bedeutend vervollkommnt. Der Stil ist allerdings, namentlich an den Stellen, wo tragische oder ernste Ereignisse geschildert werden, zu sehr von lateinischen Vorbildern beeinflußt, wodurch die Perioden etwas Schleppendes bekommen. Immer wunderbar vollendet ist aber der sprachliche Ausdruck. Er schmiegt sich den mannigfachen Gedanken genau an und ist eines der vorzüglichsten Mittel, die verschiedenen Charaktere zu zeichnen. Jedem Stande hat Boccaccio die ihm eigentümliche Ausdrucksweise abgelauscht. Den schönsten Bund gehen Stil und Sprache dort ein, wo der Dichter uns die Komödie seiner Zeit vorführt.

---

8. Die Litteratur in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Die drei großen Florentiner Dante, Petrarca und Boccaccio übten auf ihre Zeitgenossen und die nachfolgenden Geschlechter eine tiefgehende Wirkung aus, die sich auch in unzähligen von der Mitte des Jahrhunderts an erscheinenden Nachahmungen ihrer Werke zeigt. Die „Göttliche Komödie" Dantes, deren Einfluß sich selbst Petrarca und Boccaccio nicht entziehen konnten, rief eine ganze Reihe von Lehrgedichten hervor, die zwar ängstlich die Form ihres Vorbildes beibehielten, aber dessen Geist und Schönheit nicht zu fassen vermochten. Eins der umfangreichsten Werke dieser Art ist der „Dittamondo" (d. h. Dicta mundi, Erzählungen von der Welt) des Fazio degli Uberti, den wir auch noch als Lyriker kennen lernen werden. Fazio, d. h. Bonifazio, entstammte der berühmten florentiner Ghibellinenfamilie, die seit 1268 aus ihrer Vaterstadt verbannt war. Der Dantesche Farinata („Göttliche Komödie", „Hölle" X, 22 ff.) war sein Urgroßvater, der Dichter Lapo, der zu der Schule des „süßen neuen Stiles" gehörte, sein Großvater. Die Lebensnachrichten über ihn sind spärlich und unsicher. Es ist gewiß, daß er in der Verbannung geboren wurde, wahrscheinlich in Pisa zwischen 1305 und 1309, und fast gewiß, daß er zu verschiedenen Zeiten bei den Visconti in Mailand weilte. Jedenfalls hatte er mit Luchino Visconti einen Sonettenwechsel und verherrlichte dessen Nachfolger im „Dittamondo" und anderen Gedichten; die Armut, mit der er sein ganzes Leben hindurch zu kämpfen hatte, zwang ihn zu unwürdigem Fürstendienst. Er führte in jüngeren Jahren ein unstetes, unruhiges Wanderleben, wobei er auch in Frankreich und Süddeutschland gewesen zu sein scheint, und ist gegen 1370 gestorben. Sein großes Gedicht, das er nach dieser Periode jugendlicher Verirrungen zu schreiben begann, beschäftigte ihn sein ganzes ferneres Leben und blieb infolge seines Todes unvollendet. Der größte Teil wird zwischen 1350 und 1360 geschrieben sein, wurde aber im Laufe der Zeit überarbeitet und mit Zusätzen versehen.

Der „Dittamondo" ist ein geographisch-geschichtliches Lehrgedicht in Terzinen mit Einfügung einer großen Anzahl der verschiedenartigsten Sagen. Die äußerliche Nachahmung Dantes ist besonders im Anfang auffällig. Im Traum erscheint dem Dichter die Tugend und ermahnt ihn, auf den Weg des [illegible] zurückzukehren. Erwacht, beichtet er einem Einsiedler seine Sünden und unternimmt, nachdem er [illegible] einer [illegible] Alten, des Neides, überwunden hat, zu seiner eigenen und seiner Mitmenschen Belehrung eine lange Reise. Ptolemäus beschreibt ihm in Kürze die Welt und ermutigt ihn zur Reise. Dann übernimmt Solinus seine Führung durch die drei bekannten Weltteile. Der Ausgangspunkt ist Latium, wo den Wanderern eine edle Matrone, Rom, in zerrissenem Witwengewande entgegentritt,

aus deren Munde wir eine trockene Geschichte der ewigen Stadt im Altertum und Mittelalter vernehmen. Von Latium aus durchwandert der Dichter mit seinem Führer nacheinander das übrige Italien samt den Inseln, Griechenland und die weitere Balkanhalbinsel, Skandinavien, Deutschland und Österreich, Frankreich, England, Spanien, das damals bekannte Afrika und von Asien das Heilige Land, wo der Dichter bei einer Darstellung der biblischen Geschichte, die er einem Pilger in den Mund legt, abbricht.

Wir können der trockenen, eintönigen Erzählung heute durchaus keinen Geschmack mehr abgewinnen. Ein großer Teil ist nur des Solinus Werk „Collectanea rerum memorabilium“, wörtlich in Terzinen gebracht. Daneben sind Orosius, Plinius, Livius, Isidorus von Sevilla und Pomponius Mela benutzt. Selbst die politischen Invektiven, die hier und dort gegen die Kurie, den Kaiser u. s. w. eingefügt sind, treten gegen Fazios Lieder gleichen Inhaltes an Interesse zurück. Das Wichtigste für uns sind heutzutage die vielen, meist allerdings nur flüchtigen Anspielungen auf antike und mittelalterliche Sagen. In Worten, Bildern und kleinen Zügen zieht sich die Nachahmung der „Göttlichen Komödie“ durch das ganze Gedicht hin, ein uns vom Dichter selbst in die Hände gelegter Maßstab zur Beurteilung seiner Leistung.

Der selbständigste und begabteste Nachahmer Dantes ist **Federigo Frezzi**. Er wurde um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Foligno geboren und trat nach einem leichtsinnigen, der Liebe ergebenen Jugendleben in den Dominikanerorden. Etwa 1402 wurde er zum Provinzial des Ordens mit dem Sitze in Rom erwählt, aber schon im November 1403 ernannte ihn Bonifaz IX. zum Bischof von Foligno. Beim Ausbruch des Schismas stellte er sich auf die Seite Gregors XII. Er wohnte 1414 dem Konzil von Konstanz bei und starb hier wahrscheinlich 1416, nachdem er noch 1415 mit anderen Geistlichen eine Gesandtschaft nach Narbonne ausgeführt hatte. Sein „**Vierreich**“ (Quadriregio) betiteltes Gedicht widmete er Ugolino Trinci, seinem Gönner, der 1386 Herr von Foligno geworden war und nicht wenig zu der inneren Wandlung des Jünglings beigetragen hatte. Schon früh entworfen, ist das Werk erst zwischen 1400 und 1403 vollendet worden.

Seinem Titel entsprechend ist es in vier Bücher geteilt, in denen der Dichter eine allegorische Wanderung durch die vier Reiche der Liebe, Satans, der Laster und der Tugenden schildert. Im Reiche Amors wird er von Venus und Cupido zu immer neuen Liebschaften mit Nymphen der Diana verleitet, die nie gut enden. Als er sich so wieder und wieder getäuscht sieht, folgt er, bestärkt durch eine gelehrte Unterhaltung mit den Nymphen Taura und Pansia und durch die weisen Ratschläge Ugolino Trincis, im zweiten Buche der Minerva als Führerin. Sie geleitet ihn hinab in die Hölle (s. die Abbildung, S. 172). Zurück geht es durch eine Gegend, die gleichfalls mit zu dem Reich des Teufels gehört und ein Abbild der Welt und der Laster und Schicksale ihrer Bewohner ist. Nachdem der Dichter zuletzt noch den glänzenden Hofstaat Satans gesehen und, durch den Kristallschild seiner Führerin schauend, sein wahres Wesen erkannt hat, verläßt er das Reich des Bösen und wandert im dritten Buche auf emporführendem Wege durch die Reiche der sieben Todsünden. Nunmehr betritt er im vierten Buche das Reich der Tugenden und folgt Henoch und Elias, die ihn zur Temperanza (Mäßigkeit) geleiten. Dort nimmt ihn die Umiltà (Demut) in Empfang, und nun gelangt er zur Fortezza, Prudenza und Giustizia (Tapferkeit, Klugheit und Gerechtigkeit), die ihm reiche Belehrung spenden und die Laster der Welt geißeln. Durch das Reich der Fede (des Glaubens) führt der heilige Paulus den Dichter. Im Reiche der Speranza (Hoffnung) findet er das Fegefeuer, durch das er schreiten muß, gerade als aus ihm die Seele des berühmten Heerführers Pier Farnese erlöst wird. Geläutert kann jetzt der Dichter, von der Carità (Liebe) begleitet, von Himmel zu Himmel bis zum Anblick Gottes emporschweben. Als er dies letzte Ziel erreicht hat, kehrt er wieder zur Erde zurück.

Frezzi hat es versucht, eine möglichst große Mannigfaltigkeit in die Schilderung seiner vier Reiche zu bringen. Auch er führt uns in ihren einzelnen Abteilungen Helden und Weise aus dem Altertum und der christlichen Zeit, Ritter, Gelehrte, Märtyrer, Patriarchen vor. Er läßt Zeitgenossen vor uns erscheinen und spricht mit ihnen. Aber diese Persönlichkeiten treten zurück vor der alles überwuchernden Gelehrsamkeit und Allegorie; sie haben kein eigenes Leben. Der Bau

der vier Reiche ist zwar Dante gegenüber selbständig, aber recht ungeschickt und entbehrt völlig jeder Anschaulichkeit. Die Darstellung schließt sich wie bei Fazio degli Uberti eng an ihr Vorbild an, ist aber stets gefällig, und manchen Stellen läßt sich erhabener Schwung nicht absprechen.

Die übrigen Nachahmungen der „Göttlichen Komödie“ stehen an Wert sehr weit hinter denen Fazios und Frezzis zurück. Ristoro Canigiani, ein Florentiner, der 1380 in Lucca starb, bearbeitete um 1363 in Bologna den „Fiore di Virtù“ (vgl. S. 59) in 41 Gesängen in Terzinen unter dem Titel „Ristorato“ (Der Erquickte). Jacopo del Pecora aus Montepulciano schrieb eine „Fimerodia“ (Berühmter Liebesgesang) in Terzinen. 1390–1407 schmachtete er im Staatsgefängnis von Florenz, weil er von Siena dorthin gekommen war, um durch Bestechung Staatsgeheimnisse zu gunsten des Herzogs Gian Galeazzo von Mailand zu erfahren, mit dem die Florentiner damals im Krieg lagen. Vor 1395 verfaßte er hier sein Gedicht. Es verherrlicht unter allegorischer Form die Liebe des Luigi Davanzati zu Alessandra de' Bardi, die keusch alle Anfechtungen zurückweist. Neben Dante beeinflußten auch Petrarcas „Triumphe“ und Boccaccios „Amorosa Visione“ dies ungeschickte Gedicht. Giovanni da Prato, den wir noch als Novellisten kennen lernen werden, läßt sich in einem unbezeichnet und scheinbar unvollendet gebliebenen Gedichte, das er ursprünglich „Philomena“ betiteln wollte, von den sieben Tugenden aus dem Walde des Irrtums zu ihrem Reiche führen. Nur die Form der Vision und die Dantesche Sprache ahmt das von dem Notar Domenico da Prato ums Jahr 1400 in Ottaven verfaßte Gedicht „Il Pome de Bel Fioretto“ (Das Pomespiel auf dem Bel Fioretto) nach, das im übrigen das von der Geliebten des Dichters und einer Anzahl anderer schöner Damen auf einer grünen Wiese, dem Bel Fioretto, gespielte Pomespiel beschreibt.



Die Hölle im „Quadriregio“ des Federigo Frezzi. Nach der 1508 in Florenz erschienenen Ausgabe, in der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Vgl. Text, S. 171.

Die Liebeslyrik dieser Zeit steht hauptsächlich unter dem Einflusse Petrarcas, ohne daß jedoch die Einwirkung Dantes und des „neuen Stiles“ schon gänzlich geschwunden ist. Neben

ihr werden noch besonders die moralische und die politische Dichtung, gleichfalls meist mit Petrarca als Vorbild, gepflegt, und es entwickeln sich die volkstümlichen Dichtungsformen kräftiger. Von der großen Zahl der Nachahmer Petrarcas (Petrarkisten), die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts moralisierende, politische und Liebeslieder dichteten, meist ohne ihr Vorbild zu erreichen, seien nur einige in Kürze aufgeführt, teils weil ihre Leistungen zu gering sind, um eine eingehendere Besprechung zu rechtfertigen, teils auch, weil wir vielfach über sie keine genaueren Lebensnachrichten besitzen und ihre Gedichte noch ungedruckt sind. In Florenz dichteten Ricciardo degli Albizzi, Lorenzo Moschi, Coluccio Salutati, den wir noch näher kennen lernen werden (1331—1406), der Kaufmann Cino di messer Francesco Rinuccini, der von allen noch den größten Einfluß Dantes auf seine Gedichte aufweist (etwa 1350—1407), und Antonio degli Alberti (etwa 1358—1415). In der übrigen Toskana finden wir Federico di Geri aus Arezzo, Gano da Colle, den älteren Buonaccorso da Montemagno aus Pistoja. In Padua dichteten zwei Freunde Petrarcas, Giovanni Dondi und Francesco di Vannozzo, letzterer besonders bekannt als Verfasser einer langen Frottola (Gedicht aus Strophen von beliebig vielen gleichgereimten Versen, die von einem Kurzvers abgeschlossen werden, dessen Reim den der nächsten Strophe bestimmt) über das Hasardspiel und eines Sonettenkranzes, in dem er Gian Galeazzo von Mailand als zukünftigen Herrn Italiens preist. Von Gian Galeazzo selbst ist eine große Gedichtsammlung vorhanden. In Venedig schrieb zwischen 1370 und 1416 Marco Piacentini, dessen manierierte Sonette sogar noch in unserem Jahrhundert Petrarca selbst zugeschrieben wurden. In Neapel endlich finden wir Guglielmo Maramauro, der mit Petrarca in Briefwechsel stand, den Grafen Bartolommeo d'Altavilla, den Gemahl der Schwester Acciajuolis, der Boccaccio sein Buch „Über die berühmten Frauen“ widmete, Paolo dell' Acquila und Landulfo di Lamberto.

Zu den Petrarkisten gehörte auch Fazio degli Uberti (vgl. S. 170), wenngleich er, wie nach seinem „Dittamondo“ zu erwarten stand, auch in seiner Lyrik noch hier und dort Spuren von Dantes Einfluß aufweist. Als Lyriker gehört Fazio zu den besten Dichtern des 14. Jahrhunderts. Viele seiner Liebeslieder zeigen wahres, tiefes, leidenschaftliches Gefühl, gepaart mit Einfachheit und Vollendung im Ausdruck, besonders einige Kanzonen. Von seiner hoffnungslosen Liebe zu Ghidola Malaspina ist sein schönstes Liebeslied eingegeben. In einer Reihe von Strophen schildert er darin in wirkungsvollem Gegensatze zu seinem Gram die Lust und Freude, welche die schöne Frühlingszeit überall erweckt. Die ersten beiden Strophen des Liedes, das vielleicht in Erinnerung an Dantes Winterlied geschrieben ist, lauten:

„Ich betrachte die Gräser auf den Wiesen und sehe Lilien, Veilchen und andere Blumen in vielen Farben prangen durch die Kraft des Himmels, der sie hervorlockt. Und bedeckt sind die Hügel, wohin ich auch schaue, mit Grün, das die verliebten Herzen erfreut, und mit süßen Düften erhebt sich das Lüftchen, das dahinweht; und der eine pflückt und der andere betrachtet die Rosen, die aus Dornen erblüht sind, und so scheint Liebe überall zu lachen. Aber das Verlangen, welches mich treibt, hört nicht auf, mir das Herz zu verzehren, und wird nie aufhören, sehe ich nicht das Antlitz, von dem ich so lange getrennt gewesen bin. Ich sehe die Vöglein zu zweien fliegen und einander zwischen den Bäumen folgen und neue Nester bauen, eifrig ihrer Natur nachgebend. Und ich höre jeden Hain von ihren süßen Gesängen widerhallen, die so schön sind, daß sie lebendige Liebesgeister zu sein scheinen, geschaffen im Grün. Entflohen sind sie der Angst vor der Jahreszeit, die ihnen so hart war, und jedes scheint in sich glücklich zu leben. Und ich Unglücklicher leide Qual und zerschmelze wie Schnee an der Sonne, weil ich fern bin von dem Lichte, das alle höchste Wonne mit sich bringt.“

Von großer Begeisterung und kraftvollem Schwunge sind auch Fazios politische Lieder. Zwar ließ er sich 1336 dazu hinreißen, in einer Kanzone den florentiner Gesandten Alessio

Rinucci zu verhöhnen, als er von Mastino della Scala, in dessen Schutz sich der Dichter befand, vergeblich für seine Vaterstadt die Herausgabe von Lucca verlangte, in den Gedichten aber, die nicht geschrieben sind, um Herrengunst zu gewinnen, hat er ein hohes Ideal. Er war der erste, der die Errichtung eines nationalen, erblichen italienischen Königtumes mit dem Sitz in Rom herbeisehnte, nachdem die Hoffnungen, die er auf Ludwig den Bayern und Karl IV. für eine Wiedergeburt Italiens gesetzt hatte, elend gescheitert waren. In seiner schönsten politischen Kanzone läßt er die Göttin Rom selbst diesen Gedanken aussprechen. Um ihn zu verwirklichen, richtet sich das Auge der hehren Matrone nicht mehr auf fremde Völker, sondern sie fordert das Lied auf, sich nur an die italienischen Machthaber zu wenden: „Mein Lied, durchziehe den italienischen Garten, der rings von seinem eigenen Meer umschlossen ist, und weiter gehe nicht!" Denselben Gedanken laßt er Italien in einem herrlichen Gedichte aussprechen, das er gegen Karl IV. schleuderte, als dessen Römerzug (1368) so kläglich geendet hatte.

Fazio verfaßte in seinem Alter endlich auch noch moralische Lieder, von denen seine Sonette auf die Todsünden, mit die besten ihrer Art, hervorzuheben sind. Eng mit ihm und mit Petrarca befreundet war der Arzt Antonio Beccari aus Ferrara, der 1315 geboren wurde und gegen 1363 starb. Trotz der großen Verehrung, die er für Dante hegte, ist er in seinen Gedichten fast reiner Petrarkist und zeigt manche verwandte Züge mit Fazio. Er beschäftigte sich auch mit philosophischen und mathematischen Studien und lehrte vielleicht an der Universität zu Ferrara. In der Jugend lebte er locker, konnte, wie manches Gedicht zeigt, trotz ernster Vorsätze nicht von den Würfeln lassen und reiste viel, spielmannsgleich. Im Alter bekehrte er sich wie sein Freund. Aus dieser Zeit stammen seine frommen Lieder. Außerdem schrieb er viele Liebes-, politische und moralische Gedichte, worunter sich manches Gute befindet.

Durch besonderen Freimut und gesunde Beurteilung der politischen Lage zeichnen sich die Lieder des Florentiners Bruscaccio da Rovezzano aus, die zwischen 1393 und 1409 geschrieben sind und ein Stück florentiner Geschichte enthalten. Von dem Dichter wissen wir nichts. Wir sahen schon (S. 173), wie Vannozzo in dem Herzog von Mailand, Gian Galeazzo Visconti, den erwünschten Herrn Italiens gefunden zu haben glaubte. Die Aufforderung, sich der

Übertragung der auf S. 175 stehenden Handschrift:

Franco Sachetti per due medici che furono a un' ora
de' priori Anno 1386. A maestro bernardo
medico e A [...]

Maestro bernardo mio, un gran lamento Fanno febri continue e terzane,
[illegible] quartane, po' ch' e' dottori di loro argomento
Son [illegible] al vostro reggimento, sanza poter far cure o cose sane.
[illegible] che, se per potenze humane non si provede, il lor sauere è spento.
Che ebbe a tal [illegible] philosofia o nessuna scienza a mescolarsi
Ne' stati di mondani signoria? Che [illegible]
O [illegible] perche studio sia, Se da questo non degna separarsi?

Perche: Cosi, chi de' apparar, mai non impara.
E chi a apparato, tosto spara.

Franco Sachetti auf zwei Ärzte, die zugleich Prioren wurden
im Jahre 1386. An den Arzt Meister Bernardo
und an [...]

Mein lieber Meister Bernardo, große Klage erheben die anhaltenden Fieber und die Dreitägigen,
[illegible] und die Viertägigen, weil die Doktoren in ihrer Praxis
[illegible] unserer Regierung, ohne Kuren oder Heilungen machen zu können,
[illegible] nicht durch menschliche Macht Vorsorge dagegen getroffen wird, ihr Wissen erloschen ist.
[illegible] oder irgend eine Wissenschaft zu mischen
[illegible] der weltlichen Regierung? Was wird es nützen, sich in den Schulen abzuplagen,
[illegible] es, Geld ins Studium auszugeben, wenn man sich davon nicht fern halten soll?

Weil: So lernt, wer lernen soll, nie,
Und wer gelernt hat, vergißt schnell.

Herrschaft Italiens zu bemächtigen, richtete 1401 auch der Senese **Simone Serdini**, genannt **Saviozzo**, an den Herzog. 1360 geboren, führte er ein Wanderleben im Dienste der verschiedensten Herren und endete etwa 1420 durch Selbstmord im Gefängnis von Toscanella. Er schrieb auch viele Liebeslieder, zum Teil in Terzinen und Serventeseform, dazu moralisierende Kanzonen. Im Stil ist er nachlässig, in der Sprache latinisierend, und neben Petrarca, dessen mythologischen Prunk er übertreibt, gestattet er Dante und in den Serventesen der Volksdichtung größeren Einfluß auf seine Schöpfungen. Dadurch entsteht ein merkwürdiges Gemisch. In dieser Hinsicht hat er schon manches mit den Vulgärdichtern des 15. Jahrhunderts gemein. Moralisierend sind auch die meisten Sonette und eine Anzahl Kanzonen des Florentiners **Franco Sacchetti** (etwa 1330 bis etwa 1400, s. die untenstehende Abbildung), dessen Leben wir bald an anderer Stelle näher kennen lernen werden. Sie sind erfüllt von Klagen über die Unwissenheit

Franco Sachetti ꝑ due medici che furono a un ora de priori Anno 1386. A maestro Bnardo medico e c.

Maestro Bnardo mio un gran lamento. fanno febri continue cõ terzane.
Ethiche flematice e quartane. po che dottori di loro argomento.
Sono impediti al nostro regimento. sanza poter far cure o cose sane.
in forma che se ꝑ potenze humane. nõ si provede allor sauere è spento.
Che ebbe a far giamai philosofia. o nessuna scienza a mescolarsi.
ne stati di mondana signoria. Che varra nele studie afaticarsi.
o che val spender ꝑ che studio sia. Se da questo nõ deggia separarsi.
Cosi chi de apparar mai nõ impara.
E chi a apparato tosto spara.

Ein Sonett von Franco Sacchetti aus dem Jahre 1386. Nach dem Original, in der Laurenziana zu Florenz.

seiner Zeit, über das schnelle Schwinden der guten Sitten, welches das nahe Weltende verkünde, über den fortwährenden Krieg und Parteihader und ähnliche Dinge. Der Stil dieser Gedichte hat etwas Eckiges und Rauhes, und die Darstellung ist schmucklos und trocken. Der Ausdruck ist nicht selten gezwungen und der Vers vernachlässigt. Wenig besser gelingen ihm seine **politischen Lieder**, obgleich überall aus ihnen der tiefste Ernst und die Begeisterung für die gute Sache hervorleuchten, die ihm manchmal auch kraftvolle Worte verleihen.

Bei allen wichtigen Gelegenheiten, die seine Vaterstadt betrafen, griff er zur Feder. Als Pisa 1362 von Florenz im Kriege besiegt war, hielt er der Feindin ihren Stolz vor: „Auf dem gemeinsamen Meere, wenn ich recht sehe, fürchtetest du kaum den ewigen König: so glaubtest du über alles groß zu sein.“ Auch er greift, wie Fazio, 1368 Karl IV. und Papst Urban V. nach ihrer ergebnislosen Zusammenkunft in Rom heftig an. Demütigung der übermütigen Großen hatte man von ihnen erhofft, und statt dessen drückten sie die Gerechten noch mehr. Er spricht, zum Kaiser gewendet: „Die Tyrannen müßtest du, wie recht und billig, niederwerfen und die Gemeinden alle in Frieden auf den rechten Weg bringen: alles scheint aber umgekehrt zu sein. Du läßt den Wolf in Ruhe und verfolgst das Lamm.“ Ja, es ist deutlich ersichtlich, daß Sacchettis, des Guelfen, Gedicht eine Nachahmung der Kanzone seines verbannten ghibellinischen Landsmannes ist. Als Sacchetti 1376 mit eigenen Augen die schrecklichen Verwüstungen gesehen hatte, welche die päpstlichen Truppen in der Romagna anrichteten, griff er Gregor XI., der Krieg führte, statt Frieden zu stiften, kühn in einer Kanzone an. „Was können die Tataren, Türken und anderen

Unglaublichen sagen, wenn sie die Oberhuten gegen Gott empört sehen, und daß ihr Leben so in Laster verfällt?" Er jubelt 1378 beim Aufstande der Ciompi Salvestro de' Medici zu, der die Volkspartei zum Siege geführt hat; in demselben Jahre aber äußert er auch seine Genugthuung darüber, daß der Pöbelherrschaft wieder ein Ende bereitet sei, zu welcher die Umwälzung ausgeartet war. 1390 ruft er alle Italiener gegen den mächtigen Feind seiner Vaterstadt, Gian Galeazzo Visconti, auf, weit entfernt von den Schmeicheleien anderer Dichter, die in ihm den zukünftigen Herrn Italiens feierten.

Wenig gelungen ist auch ein scherzhaftes Gedicht, die vier Gesänge der „Schlacht der schönen Frauen von Florenz mit den alten" (Battaglia delle belle donne di Firenze colle vecchie), in Oktaven.

Die schönen Frauen von Florenz, welche aufgezählt werden, haben sich in einem Garten zu allerlei Kurzweil versammelt. Dabei werden sie von einer häßlichen Alten, Ogliente, belästigt, die sie schließlich töten. Um Rache zu nehmen, machen sich alle Alten auf und ziehen zum Kampf gegen die Jungen aus. Sie werden sämtlich getötet, und die einzige auf seiten der Jungen Gefallene wird von Venus und Jupiter wieder zum Leben erweckt.

Die Aufzählung der florentiner Schönheiten, der Hauptzweck des Gedichtes, ist dürr und eintönig, die Beschreibung der Schlacht langweilig, nur der Bau der Stanzen ist wohlgelungen. Das richtige Feld für Sacchettis Begabung ist aber die leichte volkstümliche Dichtung der Ballata, des Madrigals und der Caccia. Die Ballata, deren Form auch die Kunstdichter aufnahmen und mit anderem Inhalt versahen, war im Volke stets beim Tanz beliebt geblieben. Eine ganze Anzahl von Anfängen allgemein bekannter, teilweise augenscheinlich recht derber Tanzlieder führt Boccaccio im „Decamerone" an. Einige davon sind erhalten, nebst anderen, die er nicht erwähnt. Sacchetti hält sich meist an die volkstümliche Weise und zeichnet in seinen Ballaten reizende Bilder, zu denen oft auch komische und satirische Farben verwendet sind, wie z. B. dort, wo er in langer Reihe aufzählt, wer alles an einem Tanze teilnehmen soll und wer nicht. Sein bekanntestes Tanzlied, eines der schönsten, das die italienische Litteratur besitzt, ist das, welches beginnt:

O reizende Hirtinnen vom Berge, woher kommt ihr so lieblich und schön? Welches ist das Land, wo ihr geboren seid, das ein so schönes Erzeugnis vor allen anderen hervorbringt? Geschöpfe der Liebe scheint ihr mir zu sein, so leuchtet euer liebendes Antlitz! Weder Gold noch Silber strahlt an euch, und schlecht gekleidet gleicht ihr doch Engelein.

Und lieblich ist der „Verliebte Dornbusch" (Innamorato Pruno), dessen erste Strophe lautet:

„Auf grünem Rasen und unter Dornen und Laub saß ein junges Mädchen, leuchtender als ein Stern. Als der Dornbusch die goldenen Haare ergriff, stieß sie ihn von sich mit der schönen, weißen Hand; oft kehrte er wieder zu ihr, kühner, als je ein anderer Dornbusch war." Der Dichter sieht dem reizenden Kampfe zu und wünscht zum Schluß: „Wollt' Gott, ich wäre ein Dornbusch!"

Andere Ballaten sprechen von der Liebe in allen verschiedenen Stadien, andere schimpfen auf die alten Weiber, andere wieder moralisieren. Kleine reizende Stimmungsbildchen idyllischer Art zeichnen auch die Madrigale. Diese Dichtungsform finden wir zuerst im 14. Jahrhundert. Schon Petrarca und Boccaccio verwendeten sie. Von Mandra (Herde) abgeleitet, bedeutet Madrigal ein Hirtenlied. In den ersten Zeiten hat es bei den Kunstdichtern seinen ländlichen Charakter meist auch insofern bewahrt, als es von Wiese und Wald, Jagd und Fischfang singt. Später freilich, namentlich im 16. Jahrhundert, artete es zu einer Spielerei aus, zu einer leeren Form, die man mit jedem Inhalt füllen konnte. Sacchetti verwendet es schon zu moralischen Betrachtungen. Ursprünglich war es eine Strophe aus Elfsilblern mit zwei bis drei gleich gebauten, oft durch Reime verknüpften Absätzen (pedes) aus je drei Versen und einem oder zwei gereimten Verspaaren am Schluß. Sehr bald verwendete man aber auch Siebensilbler, die wir schon bei Sacchetti finden.

Um diese Zeit kam noch eine volkstümliche Dichtungsart auf, die man „Cacce" (Jagden) nannte, und die kaum ein Jahrhundert ihr Leben fristete. Sie verdankt ihre Entstehung wahrscheinlich dem Madrigal und stellte ursprünglich wirklich nur den Verlauf einer Jagd dar, wie man an den ältesten Beispielen sieht, die Fuchs-, Hirsch-, Reh- und Wachteljagden beschreiben. Bald aber wird der Inhalt mannigfaltiger. Die notwendige Forderung für eine Caccia ist nur noch die Beschreibung eines Vorganges, der sich in schnellster Bewegung abspielt. So schildern die Cacce Schlachten, eine Jagd auf den Liebhaber, der sich an die Geliebte herangeschlichen hat und auf ihren Hilferuf verfolgt wird, Krebs- und Fischfang, das Ausrufen verschiedener Verkäufer, eine Feuersbrunst, das Treiben auf einem Markte u. s. w. Vielfach sind sie ohne Namen überliefert. Das Metrum ist ganz regellos, verwendet alle Versarten vom Elfsilbler bis zum kürzesten Verse und ahmt das ruhelose Hasten der Handlung nach, das Fluchen der Soldaten, das Schwatzen der Weiber, das Schreien der Verkäufer, das Bellen der Hunde. Den Schluß bilden in der Regel ein oder zwei Reimpaare. Von Sacchetti haben wir drei „Jagden", die schönsten der Art.

Die lieblichste stellt eine Schar Mädchen dar, die munter durch den Wald laufen und Blumen pflücken, dem Nachtigallengesang lauschen und das Tierleben beobachten, bis Blitz, Donner und ein gewaltiger Regenguß sie auseinander treibt: „Die eine gleitet, die andere strauchelt, die dritte verletzt sich den Fuß: zur Erde fallen die Kränze. Die eine wirft weg, was sie gepflückt hat, die andere stößt sich; glücklich erachtet sich, wer fliehen kann. So aufmerksam stand ich da an jenem Tag, als ich sie betrachtete, daß ich ganz durchnäßt wurde." Die zweite Caccia Sacchettis schildert Mädchen, die durch einen Fluß waten, um sich vom Müller wiegen zu lassen, die dritte eine Schlacht.

Ein farbenreiches Gemälde einer Schlacht gibt uns auch Francos Bruder Giannozzo, der am 15. Oktober 1379 wegen Teilnahme an einer Verschwörung gegen den Staat hingerichtet wurde, besonders interessant durch die Schilderung der Gewohnheiten der Söldnerscharen und des Sprachgemisches, dessen sie sich bedienten. Alle diese volkstümlichen Lieder, Ballaten, Madrigale und „Jagden" wurden in Musik gesetzt. Sacchetti selbst komponierte manchmal seine Verse, und wir kennen die Namen einer ganzen Anzahl (32) Komponisten seiner Zeit. Einer der fruchtbarsten und ausgezeichnetsten unter ihnen war Francesco Landini il Cieco (der Blinde), aus Florenz, der von 1325—97 lebte. Er verlor in früher Jugend durch die Blattern das Augenlicht. So auf sich selbst angewiesen, widmete er sich der Musik, erreichte bald die größte Meisterschaft auf den verschiedensten Instrumenten und erfand sogar ein neues, die Sirene. Ganz wunderbar spielte er die Orgel, und so nannte man ihn auch Francesco dagli Organi. Der König von Cypern, Peter der Große, krönte ihn in Venedig mit dem Lorbeer. Er dichtete selbst einige Ballaten, die aber nicht bedeutend sind.

Ballaten und Madrigale schrieb auch Matteo de' Griffoni aus Bologna (1351—1426), von dem wir auch eine Lauda und eine lateinische Chronik von Bologna besitzen. Seine wenigen Lieder sind meist moralisierend. Recht vielseitig ist wieder Niccolò Soldanieri aus Florenz, von dem wir nur wissen, daß er am 21. September 1385 starb. Wir haben von ihm eine ganze Reihe langweiliger moralischer Kanzonen gegen die sinnliche Liebe, über die Freundschaft, über die Unbeständigkeit des Glücks, über die Macht des Todes, über die Schlemmerei, über die Simonie u. s. w., die an die Weise Guittones (vgl. S. 25) und der älteren Moralisten erinnern. Er hat aber auch gute Sonette und hübsche Madrigale, Ballaten und Cacce gedichtet. Letztere Dichtungsform ist wahrscheinlich von ihm zuerst gepflegt worden; die drei erhaltenen Gedichte dieser Art, die wir von ihm kennen, schildern noch wirkliche Jagden.

Am meisten nähern sich dem Volkstone die Madrigale und Ballaten des Alesso di Guido Donati, der auch im Versbau von den anderen Dichtern durch häufige Verwendung der Verse

mit gleitendem Reime (versi sdruccioli) abweicht, bei denen nicht, wie sonst, die vorletzte, sondern die drittletzte Silbe des Reimwortes den Ton trägt. Seine Lieder sind oft von unverhüllter Sinnlichkeit erfüllt.

Hier sehen wir eine Nonne, die, des Klosterlebens überdrüssig, Schleier, Kutte und Rosenkranz beiseite werfen und dem Geliebten in Jünglingskleidern folgen will. Dort genießt ein Liebespaar Stunden des Glückes, während die alte Mutter des Mädchens schläft. Ein anderes Mädchen erklärt: „In Qual lebe ich hier mutterseelenallein, jung, eingeschlossen von meiner Mutter, die mich mit großer Eifersucht bewacht. Doch ich schwöre ihr beim Kreuze Christi, daß ich, wenn sie mich hier länger eingesperrt hält, sagen werde: ‚Gehab' dich wohl, wütende Alte!', und ich werde Rocken, Spindel und Nadel wegwerfen, mein Geliebter, und zu dir fliehen, der meine Sehnsucht stillt." Es ist, als ob man in solchen Versen den Ton vernähme der in „Des Knaben Wunderhorn" so häufig aus dem deutschen Liedermunde quillt.

Neben Sacchetti ist aber kaum ein Dichter für die litterarische Strömung, die sich um diese Zeit in Florenz Bahn brach, so charakteristisch und hat sich auf so vielen Gebieten versucht wie der Florentiner Antonio Pucci (etwa 1310 bis etwa 1390). Er hatte in seiner Vaterstadt das Amt eines Gemeindeglöckners inne, dem es oblag, bei gegebenen Veranlassungen die Glocke des Rathauses (Palazzo della Signoria) zu läuten, und war öffentlicher Ausrufer, vielleicht auch amtlich mit dem Vortrage seiner Dichtungen vor der Menge betraut, eine Einrichtung, wie sie thatsächlich in Florenz und anderen Gemeinden, z. B. Siena und Perugia, bestand. Er gehörte also dem niederen Volke an und besaß keine gelehrte Bildung. Daher tragen alle seine Schöpfungen einen volkstümlichen Charakter. In einer Anzahl seiner Sonette ist er der Fortsetzer der humoristisch-satirischen Dichter des 13. Jahrhunderts, wenn er z. B. gegen die Mönche und Frauen loszieht, wenn er sich beklagt, daß ihm Andrea ein altes Huhn verkauft habe, dessen Genuß ihm fast die Zähne kostete, oder wenn er darüber empört ist, daß er fortwährend um Kanzonen und Sonette bestürmt wird und die Besteller ihm nachher nicht einmal das Papier vergüten, sondern schon viel zu thun glauben, wenn sie ihm ein Viertel Wein bezahlen.

Welchen Ruf Pucci als Dichter genoß, zeigt auch ein sonst unbedeutender Kranz von zwölf Sonetten, eine Unterweisung in der Kunst, Sonette zu schmieden, die für den Sohn eines florentiner Podestà geschrieben wurde. In einem weiteren Sonette gibt Pucci das Rezept zu einer Suppe, und daß er für leibliche Genüsse nicht unempfänglich war, beweist sein köstliches Capitolo in Terzinen: „Die Eigentümlichkeiten des alten Marktes" (Le proprietà del Mercato Vecchio), worin er eine lebendige und köstliche Schilderung aus dem Volksleben seiner Vaterstadt bietet.

Er hat sehr viele Plätze in verschiedenen Städten gesehen, keiner kann aber dem Mercato Vecchio das Wasser reichen. Darum will er ihn genau beschreiben. Wir erfahren nun, was alles dort sein Wesen treibt: Ärzte, Kaufleute, Wursthändler, Apotheker, Schlächter, Schuster, Wechsler, Geflügelhändler, Fruchtverkäufer u. s. w. Alle möglichen Schätze sehen wir feilgeboten, selbst Katzen und Kater kann man hier erstehen. Besonders alle Leckereien, die es in den verschiedenen Jahreszeiten gibt, werden gewissenhaft aufgezählt. Diese Aufzählungen sind durch flüchtige, aber hübsche und abwechselungsreiche Bilder aus dem sich auf dem Markte zusammendrängenden Treiben verbunden: Dienstmädchen, welche einkaufen, die jungen Bäuerinnen mit Obst und Blumen, die sich gern einen Scherz gefallen lassen, der zauberhafte Anblick des Platzes zur Frühlingszeit, Spieler, die in Streit geraten, schließlich zum Messer greifen und sich gegenseitig töten, junge Herren und Ritter, schmausend und ihre Zeche auswürfelnd, Weihnachts- und Neujahrsgebräuche lustiger Gesellschaften.

Derselbe realistische Ton tritt uns auch in den neunzehn geschwänzten Sonetten entgegen, die ein Ganzes bilden und von Pucci selbst „Liebessonett" (Sonetto d'Amore) genannt wurden.

Es ist eine Unterredung zwischen dem Dichter, dem Sonett und der Geliebten, wobei das Sonett den Vermittler zwischen beiden spielt. Pucci schickt es zu ihr, um Erhörung flehend. Das Sonett empfängt aber eine harte Zurückweisung: „Schämst du dich nicht, daß du meinen Mann mit einem solchen Menschen zu vergleichen wagst?" Der Dichter läßt sich dadurch nicht abschrecken. Er schickt das Sonett abermals

zu der Geliebten und wird nach nochmaliger Zurückweisung endlich zu Gnaden angenommen. Mit einer Beschreibung aller ihm gewordenen Genüsse, die an Deutlichkeit nichts vermissen läßt, und einer Mahnung an die Jugend, wie er in der Liebe auszuharren, was sicher zum Ziele führen würde, schließt der Dichter.

Mit den Frauen hat sich Pucci auch sonst gern beschäftigt. In einem Serventese, das wahrscheinlich eine Nachahmung des von Dante verfaßten, aber verloren gegangenen Gedichtes über die sechzig schönsten Frauen von Florenz ist, zählt er die schönsten Frauen auf, die 1335 in seiner Vaterstadt lebten, in einem anderen beschreibt er die Reize seiner Geliebten bis in die kleinsten Einzelheiten, und in einem Gedichte von 75 Oktaven läßt er zwei Männer, denen in regelmäßigem Wechsel je eine Stanze zufällt, über die Frauen streiten.

Der eine greift sie mit immer neuen Beispielen an, die meist der Bibel, der klassischen Sagengeschichte und der Geschichte des Altertums, zuletzt aber auch dem täglichen Leben entnommen sind. So lautet eine Strophe: „Sie gehen wohl mit dem Paternoster in der Hand und thun, als ob sie viele Heiligenbilder anbeten; wenn sie sich aber ungestört in der Kirche treffen, sprechen sie wenig von Gott und den Heiligen, sondern: ‚Meine Hühner wollen kein Korn fressen!‘ Sie beklagen sich über die Ammen und Dienstmädchen, und eine andere sagt: ‚Das hat mir die Katze gemacht!‘ — und das ist ihr Gebet.“ Der andere verteidigt die Frauen, und in der Schlußstrophe, in der den beiden Streitenden abwechselnd je zwei Verse zugeteilt sind, läßt sich der Weiberfeind zu der Erklärung herbei: „Da man nicht ohne sie leben kann, bin ich's zufrieden, mit dir Frieden zu schließen“, und beide gehen vereint zum Trunk.

Denselben Stoff hat Pucci auch in einer Prosa behandelt, doch so, daß der Angriff den ganzen ersten Teil einnimmt und mit einem Sonett gegen die Weiber endet, das Giovanni Butto an Pucci geschickt hatte. Die darauf folgende Verteidigung wird durch die Beantwortung dieses Sonettes von seiten Puccis in denselben Reimen eingeleitet, worauf die Gründe folgen, die den Gegner einzeln widerlegen.

Als richtiger Volksdichter hielt Pucci es aber auch für seine Pflicht, bei allen wichtigen Gelegenheiten, welche die Gemeinde betrafen, seine Stimme zu erheben und ihr Gehör zu verschaffen. Die Bürger sahen in den Gedichten eines der Ihrigen nur den Ausdruck der eigenen Meinung, und die Lenker des Staatswesens trugen diesen Äußerungen Rechnung, die ihnen den Willen des Volkes verrieten. Meistens bediente Pucci sich der Serventeseform. Er klagt mit dem Volke 1333, als Florenz von einer Überschwemmung heimgesucht wurde, 1346 bei der Teuerung, 1348 bei der Pest. In flammendem Zorne und mit gerechtem Hohne wendet er sich 1337 gegen Mastino della Scala, der den Florentinern Lucca vorenthielt, und dessen Sache schon eine Wendung zum Schlechten nahm. In all seinen Phasen verfolgte er darauf den Krieg, der sich zwischen Pisa und Florenz um Lucca entspann, dessen sich ersteres unter Beihilfe Mastinos bemächtigt hatte. Er redet von der Niederlage, welche die Florentiner 1341 erlitten, bespricht 1342 die Vorgeschichte des Kaufes Luccas und verwahrt sich im selben Jahre dagegen, daß mit Pisa Frieden geschlossen werde, wobei der Vertreter der Florentiner, Malatesta, sich wegen seiner Unthätigkeit heftige Angriffe gefallen lassen muß. Im folgenden Jahre feiert er die Verjagung des Herzogs von Athen durch eine Ballata und legt ihm selber ein Klagelied in Serventeseform in den Mund, eines jener „Lamenti“, von denen wir bereits S. 115 gesprochen haben. Als 1362 ein neuer Krieg zwischen Florenz und Pisa ausbrach, der bis 1365 dauerte, gab Pucci dem Volke fortlaufend über die Ereignisse Bericht. Es sind sieben Gesänge in Oktaven, mit einem Schlußwort in Sonettenform. Daß diese Gesänge einzeln unmittelbar nach den Ereignissen abgefaßt und öffentlich vorgetragen worden sind, beweist ihr Inhalt und ihre Form, da der Dichter oft über den Fortgang der Dinge noch im unklaren ist und genau wie die sonstigen Bänkelsänger mit einer Anrufung Gottes oder Christi oder der Mutter Maria nebst den Heiligen beginnt und sich im Schluß an das Publikum wendet.

Pucci war ungeheuer stolz auf seine Vaterstadt, wie wir aus dem Gedichte über den Alten Markt gesehen haben. Diesem Gefühl entsprang auch sein Versuch, die Chronik Villanis (vgl. S. 119) in Terzinen zu bringen, um ihren Inhalt dadurch auch dem gewöhnlichen Manne zugänglich zu machen, ihm gleichfalls Begeisterung für seinen Geburtsort einzuflößen und ihm politische Belehrung zu erteilen. Ein ganzes Kapitel widmete er Dante, und hier wird die trockene Dichtung belebter. Das „Centiloquio“, wie Pucci sein Buch nannte, weil es hundert Gesänge umfassen sollte, ist unvollendet geblieben. Die ersten neunzig Gesänge führen die Geschichte der Stadt Florenz bis zum Jahre 1336, als die Florentiner den Krieg mit Lucca begannen. „Hier fehlt die Prosa, um zu reimen, aber wenn Villani, der Sohn des Verfassers (vgl. S. 120), will, können wir noch fortfahren; will er nicht, so entschuldige ich mich bei dir, o Leser“, schließt der neunzigste Gesang. Im Jahre 1348 nahm Pucci die Arbeit wieder auf, aber nur, um noch einen Gesang über Florenz, seine Geschlechter und seine Verfassung um diese Zeit hinzuzufügen. Das übrige zu vollenden, versagten dem Greise die Kräfte. In einem viel gelesenen Serventese beschreibt er, 79 Jahre alt, alle Leiden des Alters.

Wie die echten Bänkelsänger ihrem Zuhörerkreise neben den Tagesereignissen ganz besonders auch Rittergeschichten und allerlei Schwänke vortrugen, so machte es auch Pucci. Die Stoffe waren in reichlichem Maße schon im 13. Jahrhundert und früher teils indirekt über Oberitalien, teils direkt auf verschiedenen Wegen, durch Pilger, Handelsverkehr u. s. w., aus Frankreich nach der Toskana gekommen und hier völlig heimisch geworden. Pucci benutzt sie durchaus frei und vermischt sie mit Volksüberlieferungen. Könige und Königinnen, Ritter und Herren, Papst und Kaiser, Zauberer und Feen, Gott und die Heiligen treten in diesen Geschichten auf, bei denen die Hauptsache ist, möglichst viel geschehen zu lassen. Die Darstellung ist meist trocken, sehr einfach und naiv, die höchsten Personen bewegen sich wie das Volk. Doch fehlt es der Sprache nicht an Reiz. Auch Pucci verwendet das für solche Gedichte in der Toskana von Anfang an übliche Versmaß, die Oktave. Er nennt sich selbst als Verfasser in der „Istoria della Reina d'Oriente“ (Geschichte der Königin des Orients), der „Istoria di Apolonio di Tiro“ (Geschichte des Apollonius von Tyrus), im „Gismirante“ und in der „Madonna Lionessa“ (Frau Lionessa). Wahrscheinlich ist auch der „Bel Gherardino“ (Der schöne Gherardino) von ihm, und noch manches andere namenlos überlieferte Gedicht dieser von nun an reich erblühenden Dichtungsart mag ihm angehören. Ohne Verfassernamen überliefert ist z. B. der „Cantare di Fiorio e Biancifiore“ (Gesang von Flor und Blancheflor), der mit Boccaccios „Filocolo“ eine gemeinsame Quelle hat und in den Beginn des Jahrhunderts zurückreicht. Vielfach sind auch Novellen Boccaccios in Reime gebracht, so unter dem Titel „La Lusignacca“ (Die Nachtigall), „Cerbino“ u. s. w.

Von historischen Erzählungen aus dieser Zeit seien hier noch einige weitere erwähnt. Gorello d'Arezzo verfaßte in Terzinen, wie Puccis „Centiloquio“, eine aretinische Chronik, die von 1310–84 reicht. Der 1363, etwa 70 Jahre alt, an der Pest gestorbene Buccio di Ranallo, von dem wir auch ein 1330 entstandenes Leben der heiligen Katharina in paarweise gereimten Siebensilblern und einige politische Sonette besitzen, schrieb eine mundartliche Reimchronik in 1254 vierzeiligen, einreimigen Strophen aus Alexandrinern, welche die Schicksale seiner Vaterstadt Aquila von 1252–1362 erzählt. Der Bänkelsänger Pietro (Pietro Canterino) aus Siena berichtet in drei Gesängen in Oktaven über den Tod und die Beisetzung des Conte di Virtù. Von unbekanntem Verfasser ist endlich um diese Zeit auch noch die „Leidensgeschichte unseres Herrn Jesus Christus“ (La passione del N. S. Gesù Cristo) in Oktaven gebracht

worden, und wahrscheinlich rührt von demselben Dichter auch die „Auferstehung Jesu Christi“ (Resurrezione di Gesù Cristo) her. Der Verfasser ist sicher nicht Boccaccio, dem die Passion zugeschrieben wurde, und auch des Senesen Niccolò Cicerchia Anrecht ist nicht unbestritten. Die Passion, vielfach zwar roh im Versbau, ist von tiefstem religiösen Empfinden durchweht und oft von überraschend wirkungsvollem Ausdruck.

Die lyrische und dramatische Form der religiösen Dichtung dauerte in diesem Jahrhundert ununterbrochen fort. Wir haben besonders viele Lauden, wiederum meist ohne Namen überliefert. Am bekanntesten unter den Laudendichtern dieser Zeit sind Bruder Ugo de' Vinaccesi aus Prato mit dem Beinamen Panziera und Bianco aus Siena (1345 bis etwa 1400). Es befinden sich manche schöne und tief empfundene Lieder unter der großen Menge des Überlieferten.

Die Prosa entwickelte sich auch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts kräftig weiter. Vor allem rief das Beispiel, das Boccaccio im „Decamerone“ gegeben hatte, eine ganze Anzahl von Nachahmungen hervor. Schon 1378 schrieb der Notar Giovanni del Pecorone aus Florenz in Dovadola bei Forlì, wohin er aus politischen Gründen verbannt worden war, eine Novellensammlung, die nach ihm „Il Pecorone“ genannt wurde.

Ein junger Florentiner, dessen Name Auretto eine Umstellung aus Auctore, d. h. der Verfasser, ist, verliebt sich in Forlì in die Nonne Saturnina und wird deswegen Mönch und Kaplan in dem Kloster, wo sie lebt. Bald bildet sich zwischen ihnen ein inniges Verhältnis heraus, und sie beschließen, sich täglich zu einer bestimmten Stunde im Sprechzimmer zu treffen und die Zeit mit Erzählen zu verkürzen. An fünfundzwanzig Tagen wird dies durchgeführt, und wir erhalten so eine Sammlung von 50 Novellen, genauer 53, da die einzelnen Handschriften nicht übereinstimmen. Weitaus die meisten dieser Geschichten sind nichts weiter als mehr oder weniger wörtliche Auszüge aus Villanis Chronik. Von den übrigen sind zwei Bearbeitungen von Novellen Boccaccios, zwei stammen aus Apulejus, eine aus Livius, und die anderen behandeln auch sonst bekannte Stoffe, so die Geschichte von dem Kaufmann von Venedig. Teilweise ist ihr Inhalt recht schlüpfrig, ohne jedoch die Moral des erzählenden Liebespaares zu beeinflussen, das beim Seufzen bleibt und höchstens einige Küsse austauscht. In den wirklichen Novellen ist die Darstellung nicht ungeschickt, aber zu schmucklos. Wie im „Decamerone“ schließt jeder Tag mit einer Liebesballate. Diese Lieder sind ganz hübsch, wiederholen aber vielfach dieselben Gedanken.

Ser Giovanni ist uns auch sonst als Dichter bekannt. Einundzwanzig Sonette, die einen kleinen Canzoniere bilden, behandeln wieder sein Verhältnis zu Saturnina, und sie tritt uns auch lebenswahr in einem Sonett entgegen, das zu einem Kranze von sechzehn Sonetten, sogenannten „Vanti di Donne“ (Lobpreisungen von Frauen), gehört. Eine Frau tritt auf und gibt eine Lebensbeschreibung von sich. Dies war eine beliebte Dichtungsform, die ihren Ursprung in den gereimten erklärenden Unterschriften unter Gemälden hat. Auch in diesen Sonetten ist Giovanni geschickter als in seinen Novellen.

Weit besser kennen wir das Leben eines anderen Nachahmers Boccaccios, des Giovanni Sercambi, der in seiner Vaterstadt eine bedeutende Rolle spielte. Er wurde am 18. Februar 1347 in Lucca geboren, wo sein Vater Apotheker war. Lucca hatte 1369 von Karl IV. durch große Geldopfer seine Freiheit wiedererlangt, nachdem es eine Zeitlang von den Pisanern geknechtet war, die es den Florentinern genommen hatten. Allmählich bekam nun die Familie der Guinigi die Leitung der Angelegenheiten in die Hände. Seit 1392 war sie allmächtig, und im Jahre 1400 wurde Paolo Guinigi unumschränkter Herr der Stadt. Dies war in erster Linie das Werk Giovanni Sercambis. Er hatte den Beruf seines Vaters ergriffen, sein Ehrgeiz trieb ihn aber bald auf die politische Laufbahn, und er brachte es bis zum Bannerträger der Gerechtigkeit, dem höchsten Amte. Gestorben ist er am 27. März 1424. Mit der Dankbarkeit

des Hauses Guinigi scheint er nicht ganz zufrieden gewesen zu sein. In einer wichtigen, italienisch geschriebenen Chronik seiner Vaterstadt beklagt er sich über all den Schaden, den er durch seine Freundschaft mit den Guinigi erlitten habe. Die in der Originalhandschrift erhaltene Chronik, die in ihrem ersten Teile (bis 1400) mit vielen interessanten Zeichnungen, wahrscheinlich von Sercambis eigener Hand, geschmückt ist (s. die untenstehende Abbildung), reicht von 1164 bis 1423 und ist mit vielen Anführungen aus zeitgenössischen und älteren Dichtern und mit Novellen zum Zwecke moralischer und politischer Belehrung durchsetzt. Im zweiten Teile wird die Erzählung sogar von derartigen Predigten fast unterdrückt. Ganze Stellen aus dem „Dittamondo" (vgl. S. 170) und Dante sind eingefügt. Die Novellen hat Sercambi seiner Sammlung entnommen, worin er das „Decamerone" nachahmt. Eine Handschrift, in der eine Anzahl von 100 Erzählungen, in 10 Tage eingeteilt, vorhanden war, ist verloren gegangen. Wir können daher nicht sagen, ob hier eine erste Ausarbeitung vorlag oder eine abschließende Auswahl aus der 155 Novellen umfassenden Sammlung, die erhalten ist. Die Rahmenerzählung, die Sercambi zur Einkleidung seiner Geschichten wählt, ist der Boccaccios höchst ungeschickt nachgeahmt.



Giovanni Sercambi vor Kaiser Karl IV. Nach einer Zeichnung in Sercambis Chronik, wiedergegeben in der Ausgabe von Bongi, Lucca 1892/93.

Als 1374 die Pest in Lucca wütet, beschließt eine Gesellschaft von Männern und Frauen, Priestern und Laien, Verheirateten und Unverheirateten, aus der Stadt zu fliehen und eine Reise durch Italien zu machen. Sie treffen sich an einem Sonntag im Februar in einer Kirche und ziehen unter der Führung eines gewissen Luigi aus. Für die ganze Dauer der Reise werden Ämter verteilt. Die einen müssen für die Küche sorgen, die anderen für Spiel, Tanz und Lustbarkeit, die Priester für geistliche Erbauung, und der Verfasser hat Novellen zu erzählen. Zwischen den Erzählungen erfahren wir, wo die Gesellschaft sich jedesmal befindet, und was sie treibt. Wie in Sercambis Chronik sind in die Rahmenerzählung vielfach Verse eingefügt, die anderen Dichtern oder dem Volksmunde entnommen wurden.

Die einzelnen Teilnehmer an der großen Reise, die sich bis nach Reggio in Kalabrien, Benevent, Squillace und Brindisi im Süden und bis Treviso und Genua im Norden ausdehnt, sind nicht im geringsten charakterisiert, wie etwa die Personen in Chaucers „Canterbury Tales". Die Novellen sind stofflich viel reichhaltiger als die des „Pecorone", aber bei ihrer Auswahl hat sich Sercambi ebensowenig von einem festen Plane leiten lassen wie Ser Giovanni. Alles, was ihm unter die Hände kommt, fügt er in seinen Rahmen ein, orientalische und klassische Fabeln, wirkliche Ereignisse und Gebilde der Volksphantasie, Rittergeschichten und christliche Legenden. Er entlehnt aus gleichzeitigen Chroniken, aus der römischen Geschichte, aus dem Volksmunde, aus Boccaccio. Von letzterem hat er nicht weniger als zwanzig Novellen benutzt, die eine sogar zweimal. Er ändert in seinen Überarbeitungen die Namen und Örtlichkeiten und gestaltet durch Zusätze und Auslassungen die mit weiser Kunst aufgebauten Erzählungen zu wahren Zerrbildern. Von Novellen, die sich mit dem Leben seiner Zeit beschäftigen, sind verhältnismäßig wenige vorhanden. Außer den üblichen Ebebruchsgeschichten, bei denen Priester und Mönche eine Hauptrolle

spielen, begegnen wir nur einigen Geizhälsen, Dummköpfen und feigen Maulhelden, die nicht übel gezeichnet sind. Die politische Satire wird kaum gestreift. Obgleich die Novellen Sercambis einen ausgesprochenen moralischen Zweck haben, der sich auch dadurch zu erkennen gibt, daß der Erzähler in vielen Geschichten den Lasterhaften ein böses Ende bereitet, sind sie von unglaublicher Obscönität. Sercambi hat eigens ein ganzes Arsenal von Ausdrücken erfunden, um die gemeinsten Dinge damit zu umschreiben. Was uns heute an den Novellen so wertvoll ist, ist die Mannigfaltigkeit der darin behandelten Stoffe: die vergleichende Sagenforschung findet darin viele Fabeln in einer Fassung, die ihr sonst nicht bekannt ist. Als Kunstwerk aber kann das Buch nicht gelten. Selbst die Form ist ganz vernachlässigt. Sercambi war ohne Bildung und konnte daher seinen Stil nicht durch Anlehnung an lateinische Muster bessern. Es fällt ihm schwer, ein lebhaftes Gespräch aufzuzeichnen. Er ist vielfach nicht einmal im stande gewesen, ein angefangenes Satzgefüge richtig zu Ende zu führen: darunter leidet dann auch der Sinn.

Ein weit würdigerer Nachfolger Boccaccios ist der Florentiner Franco Sacchetti, den wir bereits S. 175 als Dichter beurteilt haben. Er entstammte der alten, berühmten guelfischen Familie, die mit den Alighieri in Feindschaft lebte, und wurde 1330 geboren. Früh verwaist, wurde er Kaufmann, widmete sich später aber auch öffentlichen Ämtern. 1400 fiel er der Pest zum Opfer, aufrichtig betrauert von seinen Mitbürgern, die in ihm den gottesfürchtigen, sittenreinen, wahrheitsliebenden, gerechten und klugen Bürger achteten. Er verfaßte 300 Novellen, von denen leider eine ganze Anzahl verloren gegangen ist, so daß wir nur noch 223, teilweise unvollständig, besitzen. Die Geschichten mögen zu verschiedenen Zeiten entstanden sein, sind aber erst in den letzten Lebensjahren des Dichters zusammengestellt worden. Die Sammlung ist wahrscheinlich 1392 begonnen und sicher nicht vor 1393 vollendet worden. Sacchetti hat auf eine Rahmenerzählung verzichtet, und auch sonst ist er Boccaccio gegenüber selbständig, den er freilich als ein unerreichbares Muster hinstellt. Er hat seine Erzählungen geschrieben, um dem Volke bei den schweren Zeiten des Krieges, der Not und Seuche Zerstreuung zu verschaffen und zugleich Belehrung zu spenden. Die moralischen Betrachtungen am Schlusse seiner Novellen, die öfter den ernstesten Ton annehmen und so mit den vorher erzählten Scherzen in merkwürdigem Widerspruche stehen, sind wie die einleitenden Gedanken wahrscheinlich erst hinzugefügt, als die Novellen gesammelt wurden.

Inhaltlich verzichtet Sacchetti vollständig auf Rittergeschichten und Wundermären, und schlüpfrige Stoffe sind fast ganz ausgeschlossen. Es sind nicht lang ausgesponnene, dramatisch angelegte Erzählungen, sondern kurze Anekdoten, die er seinem Leserkreise bietet. Er beobachtet mit großem Scharfsinn das ihn umgebende Leben, besonders das des wohlhabenden Bürgerstandes, seine Schwächen, Lächerlichkeiten und Laster, und führt dies alles in kleinen, scharf umrissenen Bildern vor, die unwillkürlich an die holländische Malerei erinnern. Der Stoff der Erzählungen ist also fast ausschließlich der Gegenwart oder der Vergangenheit, die noch in aller Gedächtnis war, entnommen, zum Teil hat der Verfasser das Dargestellte selbst erlebt. Er verspottet Heuchler, Knicker und Maulhelden, die Habgier, Unwissenheit und Dummheit von Geistlichen, käufliche Beamte, schlechte Richter, mangelhafte städtische Einrichtungen, sinnliche, faule und eitle Frauen. Meist macht er die Personen, die er zum Gegenstand seiner Satire nimmt, dadurch lächerlich, daß er ihre Laster durch ein Witzwort oder einen ihnen gespielten Streich trifft. So treten in seinen Novellen eine ganze Reihe geistreicher und schlagfertiger Leute auf, welche die menschliche Schwäche mit Worten und Thaten geißeln. Wo nicht die Spaßmacher diese Rolle übernehmen, thun es die eintretenden Ereignisse. Verhältnismäßig gering ist die Zahl der Novellen, wo uns lächerliche Situationen vorgeführt werden, ohne daß die Beteiligten sich irgend etwas zu schulden kommen ließen. Einige Erzählungen sind so lebendig dargestellt, daß man sie „Cacce" in Prosa nennen könnte.

Für die Sittenschilderung seiner Zeit ist Sacchettis Novellensammlung eine reiche Fundgrube. Er weiß mit feinem Sinn echt komische Figuren herauszugreifen und sie durch ihre Reden

und Handlungen trefflich zu kennzeichnen. Ahmt Sacchetti Boccaccio nicht in der Wahl des Stoffes und seiner Einkleidung nach, so versteht er sich auch in der Form selbständig zu halten. Er baut nicht lange Perioden, er erzählt nicht viel, sondern er läßt die Personen selbst handelnd auftreten. Sehr häufig verwendet er daher die lebhafte Gesprächsform des täglichen Lebens in unübertrefflicher Natürlichkeit und reinstem Florentinisch. Er schreckt auch nicht, um die untersten Volksschichten und Fremde zu schildern, vor plebejischen Redewendungen oder dialektischer Färbung zurück und wird dadurch nur noch lebenswahrer.

Seinen frommen, gottesfürchtigen und auf die moralische Besserung der Menschen gerichteten Sinn hat Sacchetti auch noch in den „Evangelischen Predigten" (Sermoni evangelici) zum Ausdruck gebracht, die fromme Betrachtungen, Lehren und dergleichen enthalten. Sie sind als Erbauungslektüre gedacht und bringen manche Beispiele aus dem täglichen Leben sowie meist dem Altertum und der christlichen Legende entnommene kurze Geschichten. Ihre Entstehungszeit läßt sich nicht genau feststellen, fällt aber nach 1378.

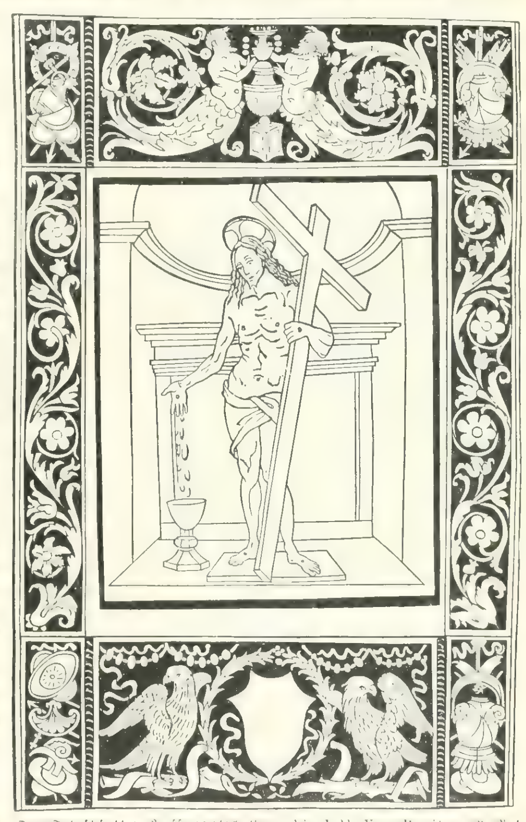
Einige Zeilen aus dem „Paradiso degli Alberti". Nach dem Autograph (erste Hälfte des 15. Jahrh.) in der Riccardiana zu Florenz.

Hier ist endlich noch das „Paradies der Alberti" (Paradiso degli Alberti; s. die nebenstehende Abbildung) zu erwähnen. Es ist ein ohne Titel überlieferter und nicht zu Ende geführter Roman, als dessen Verfasser Giovanni Gherardi aus Prato mit dem Beinamen l'Acquettino nachgewiesen worden ist. Zwischen 1360 und 1367 geboren, studierte er in Padua die Rechte und wurde Notar und Advokat. Er verstand auch etwas von der Baukunst, wenigstens war er zwischen 1420 und 1425 mit Brunelleschi zusammen beim Bau der Domkuppel in Florenz beschäftigt. Beide Männer waren nicht immer einig, wovon auch ein Sonettenwechsel zwischen ihnen zeugt. Giovanni beschäftigte sich von Jugend an viel mit der Dichtkunst und war wiederholt als öffentlicher Erklärer der „Göttlichen Komödie" in Florenz angestellt. Bis 1425 erklärte er an Festtagen auch die moralischen Kanzonen Dantes. Sehr verschuldet zog er sich vor 1427 nach Prato zurück und starb vergessen und in großer Armut vor 1446.

Übertragung der obenstehenden Handschrift.

navicando l'altissimo pelago ab an-	Über das sehr hohe Meer fahrend, das von al-
ticho tusco nomato, avendo man-	ters her das Tuskische genannt wird, linke
cho lasciando insieme e dietro per	und zugleich hinten lassend sehr
lunghissimo tratto l'isole baleari	weit die balearischen Inseln
con corsica e sardigna, già tanto e	samt Corsica und Sardinien, die einst
non meno alli Romani come a' car-	und zwar nicht weniger den Römern wie den Kar-
taginesi care e moleste, et lo sol-	thagern lieb und lästig waren, und das schwef-
fureo e sfavillante etna, già per	lige und funkelnde Etna, [von an-
le faville alle istelle	dem bis zu den Sternen emporsteigenden] Funken
vedute chiaro conobbi, che qui	klar erkannt, merkte ich, daß dort
vi l'amirabil fucina del zoppo [...	die wunderbare Schmiede des hinkenden [...

Wir sahen bereits S. 172, daß er eine ungeschickte Nachahmung der „Göttlichen Komödie" verfaßte, und besitzen von ihm meist mäßige Ballaten, Sonette, Kanzonen, politische, moralische und Liebeslieder, worin er Petrarca und auch Dante nachahmt, ein „Giuoco d'amore" (Liebesspiel) betiteltes Gedicht, das unter allegorischem Gewande thatsächlich ein Maifest schildert, und einen allegorischen frommen Traktat von wohlthuender Innigkeit, in dem Gebete in Terzinen an Gott, die Jungfrau und die Heiligen eingefügt sind. Seinen Roman verfaßte Giovanni im Alter, knüpfte die Handlung aber an wirkliche Vorgänge des Jahres 1389 an. In seiner Darstellung will er den „drei florentiner Kronen" Dante, Petrarca und Boccaccio folgen.



Das Titelblatt zu Passavantis „Specchio della Vera Penitenza". Nach dem 1495 in Florenz erschienenen Druck, in der Riccardiana zu Florenz. Vgl. Text, S. 186.

Er nimmt uns zunächst mit sich auf eine visionäre Reise durch Corsica, Sardinien, Sizilien und andere Länder, fortwährend über die Nichtigkeit der menschlichen Dinge moralisierend. Ein längerer Aufenthalt auf Cypern, der Insel der Venus, veranlaßt ihn zu einer Erklärung des Wesens der Liebe, wobei Verse Dantes angeführt werden. Er verdammt die sinnliche Liebe und beschließt, der wahren, tugendhaften zu folgen (Buch I). Zunächst ruht er sich nun von seiner beschwerlichen Reise etwas aus und denkt dann über den hohen Ruhm der Toskana nach. Besonders groß scheint ihm dieser in religiöser Beziehung zu sein. So kommt er darauf, eine Reise durch verschiedene Wallfahrtsorte im Apennin zu beschreiben. Nach der Rückkehr trifft er die fröhliche Gesellschaft des Grafen Karl von Poppi. Guido del Palagio erzählt die lange Novelle von der Gründung Pratos und von Melissa, des Odysseus Tochter, die von Circe aus Eifersucht in einen Sperber verwandelt und durch einen Zufall in der Toskana wieder entzaubert wurde. Während man sich noch über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer solchen Verwandlung streitet, kommt Luigi Marsili (vgl. S. 192) an, und ihm wird die Frage zur Entscheidung vorgelegt. Er erklärt auf Grund der Autorität Augustins solche Verwandlungen für Blendwerk des Teufels und erzählt

als Beweis eine Geschichte. Die Gesellschaft kehrt endlich nach Poppi zurück. Bevor man schlafen geht, spricht Marsili noch darüber, ob die Herrschaft eines guten Königs oder die eines guten Gesetzes besser sei, und erklärt sich, auf aristotelische Lehren gestützt, für letzteres. Das dritte, vierte und, soweit es geschrieben ist, fünfte Buch führen uns nach der reizenden „Il Paradiso“ genannten Villa des Antonio degli Alberti bei Florenz. Eine ganze Anzahl angesehener Männer verweilt hier einige Tage auf die Einladung Antonios. Geistreiche Gespräche über verschiedene Stoffe, wobei auch Novellen eingestreut werden, vertreiben ihnen die Zeit. Wer liebt seine Kinder mehr, der Vater oder die Mutter?, ist das Thema des ersten Tages. Am zweiten Tage spricht Salutati (vgl. S. 192) über die Erzeugung des Menschen und die Empfängnis der Vernunft im Anschluß an Dante; Biagio Pelacane und Luigi Marsili reden über die Glückseligkeit des Menschen, ersterer sich auf Aristoteles stützend, letzterer die Theologie herbeiziehend. Weiter diskutiert man darüber, ob ein Tier mehr Kunst und Geist besitze als ein anderes, und über sonstige Stoffe. Das fünfte Buch bricht in einer Rede des Giovanni dei Ricci ab, worin es sich um die Gründung von Florenz handelt, über die schon andere vor ihm gesprochen haben. Daß das „Paradies“ nicht endgültig abgeschlossen wurde, zeigen auch verschiedene Lücken zu Anfang und im Innern.

Das Buch ist in einem entsetzlichen Stil geschrieben, der an Boccaccios „Filocolo“ erinnert. Trotzdem ist es wichtig, weil es ein getreues Bild aus der vornehmen und gelehrten Gesellschaft in Florenz am Ausgang des 14. Jahrhunderts entwirft. Sicher haben die aufgezeichneten Gespräche und Unterhaltungen in ähnlicher, nur geistreicherer Weise stattgefunden.

Schon Sacchetti wollte durch seine Novellen zugleich belehren. Der religiöse und moralische Zweck der Geschichten wird geradezu die Hauptsache bei Jacopo Passavanti. Er wurde um 1300 in Florenz geboren und legte bereits mit dreizehn Jahren das Dominikanergewand an. Nachdem er in Paris studiert hatte, wurde er Lektor der Philosophie in Pisa und lehrte danach Theologie in Siena und Rom. Er verwaltete auch wichtige Ämter in seinem Orden und wurde zuletzt Prior des Klosters Santa Maria Novella in Florenz und Vikar des Bischofs Acciaiuoli. Er starb am 15. Juni 1357. Was er jahrelang den Florentinern zur Fastenzeit über die wahre Buße gepredigt hatte, schrieb er 1354 in doppelter Gestalt auf, lateinisch für die Geistlichen, italienisch für das Volk, und nannte sein Werk den „Spiegel der wahren Buße“ (Lo Specchio della Vera Penitenza; s. die Abbildung, S. 185).

In fünf Hauptabschnitten, die wieder in Kapitel geteilt sind, handelt er davon, was Buße ist, was zu ihr führt, was von ihr abhält, und was zur wahren Buße notthut. Danach folgen Abhandlungen über den Stolz, die Demut, die Eitelkeit, die Wissenschaft und die Träume, letzterer Abschnitt besonders interessant wegen der vielen darin enthaltenen Nachrichten über abergläubische Ansichten und Gebräuche des Volkes. Häufig genügt ihm die einfache Auseinandersetzung seiner Lehren nicht, und er schließt ihnen, um sie wirkungsvoller zu gestalten, Erzählungen an. Diese behandeln mehrfach aus Helinand und Cäsarius von Heisterbach genommene mittelalterliche Sagenstoffe, die namentlich die Höllenqualen schildern oder auch von den entsetzlichen Strafen im Fegefeuer berichten, so in der berühmten Novelle von der Dame Beatrice, die, von sündiger Liebe zu dem Ritter Guiffredi entbrannt, ihren Gemahl tötet. Wegen ihrer Reue auf dem Sterbebett entrinnen beide zwar der ewigen Höllenqual, werden aber zu furchtbaren Strafen verdammt. Allnächtlich muß der Ritter auf feuerschnaubendem Rosse, einem Teufel, der sie zu quälen hat, haßerfüllt Beatrice verfolgen. Hat er die Fliehende eingeholt, so tötet er sie und wirft sie in ein Feuer. Er empfindet aber dieselben Qualen, die er der einst Geliebten bereitet. Glüht der Leichnam, so nimmt er ihn aus dem Feuer, legt ihn vor sich aufs Pferd und galoppiert von dannen. Boccaccio hat in der achten Novelle des fünften Tages seines „Decamerone“ dieselbe Erzählung verwendet, und ein Vergleich der beiden Darstellungen ist sehr lehrreich, da er zeigt, wie die beiden Strömungen, die in der Litteratur nebeneinander herlaufen, die asketische und die weltliche, sich zu dem gleichen Stoff verhalten. Bei Boccaccio wird die Dame zur Höllenqual verurteilt, weil sie, um tugendhaft zu bleiben, durch ihre Grausamkeit den nach ihr schmachtenden Guido degli Anastagi zum Selbstmord trieb.

An dem Buche Passavantis ist besonders die einfache und klare Darstellung und die von aller Geziertheit freie, schöne Sprache zu rühmen. Am schärfsten ausgeprägt findet sich der

Asketismus aber in den zahlreichen Briefen, die uns von der heiligen Katharina von Siena (s. die untenstehende Abbildung) erhalten sind. Sie wurde 1347 in Siena als dreiundzwanzigstes Kind des wohlhabenden Färbers Giacomo Benincasa geboren und war ein munteres Mädchen, bis sie in ihrem sechsten Jahre eine Vision des Heilands hatte, der sie segnete. Fortan kannte sie weder Lust noch Spiel, beschäftigte sich nur noch mit Heiligenlegenden, verschmähte Fleischspeisen und geißelte sich mit einem Strick, scheu die Einsamkeit aufsuchend. Ein Jahr später gelobte sie der Jungfrau, nur ihren Sohn als Bräutigam annehmen zu wollen, und hatte deshalb harte Kämpfe mit ihren Verwandten zu bestehen, die sie verloben wollten. Endlich ließ man sie gewähren, und ihre Mutter Lapa erwirkte selbst ihre Aufnahme in den Tertiarierorden der Dominikanerinnen.



Die heilige Katharina von Siena. Nach der bemalten Thonbüste von Matteo Civitale (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts), im Königlichen Museum zu Berlin.

In einem Kämmerlein des väterlichen Hauses verbrachte sie die nächsten Jahre in Gebet und Bußübungen und nährte sich nur noch von Kraut, Öl und Brot. Dreimal täglich geißelte sie sich, legte eine eiserne Kette um den Leib und durchwachte ganze Nächte. Ihr Lager bestand aus harten Brettern, auf denen sie unentkleidet schlief. Die Warnungen der besorgten Mutter konnten sie nicht von diesem Leben abbringen, und ihr Körper verfiel daher bald in große Schwäche und Krankheit, die sie in ein frühes Grab führten. Sie achtete dessen aber nicht. Versuchungen, die in Visionen an sie herantraten und sie zu einem weltlichen Leben verlocken wollten, wies sie durch verschärfte Martern zurück. Sie kehrten nicht wieder, und fortan hatte Katharina nur noch beseligende Gesichte, die ihr häufig erschienen, während ihr Körper in Krämpfe verfiel. Durch einen goldenen Ring, den sie stets an ihrem Finger sah, verlobte sich Christus mit ihr.

Nach drei Jahren eines so abgeschlossenen, weltfremden Lebens gehorchte Katharina einer göttlichen Sendung und trat in die Öffentlichkeit hinaus, um Nächstenliebe zu üben und ihre Mitmenschen auf die richtigen Bahnen zu leiten. Besonders that sie sich bei der Pest hervor, die 1374, wie im übrigen Italien, auch in Siena wütete, und kam in den Ruf, wunderthätig zu sein. Ihre höhere Macht zeigte sich auch darin, daß es ihr gelang, mehr als einen verstockten Sünder zu bekehren. Sie selbst hat in einem Briefe an ihren Beichtvater lebhaft und klar geschildert, wie sie den edlen Nicola Tuldo aus Perugia, der, wegen eines leichten Vergehens zum Tode verurteilt, jeden Trost der Kirche zurückwies, zur Reue und Ergebenheit in den Willen des Herrn brachte, so daß er mit den Worten „Jesus“ und „Katharina“ sein Leben freudig unter dem Henkerbeile aushauchte.

Der Ruf von der Heiligkeit Katharinas verbreitete sich immer weiter. Es scharten sich Frauen und Mädchen und bald auch Männer um sie, eine geistliche Familie, vom Volke

„Caterinati" genannt, die Katharina ihre Mutter nannten und ihren Willen völlig dem der Heiligen unterordneten. Sie wurde von Bürgerfamilien und vom rauflustigen Adel als Schiedsrichterin aufgesucht. Ohne Widerrede fügte man sich ihrem Ausspruche. Als sie bei einem Aufenthalte in Pisa durch den Gesandten, den die Königin von Cypern um Hilfe gegen die Türken an den Papst schickte, von der traurigen Lage der Christen im Orient hörte, begann sie sofort zum Kreuzzuge aufzurufen und schrieb in der Angelegenheit an die Königin Johanna von Neapel, an den Condottiere John Hawkwood und an die Königin-Mutter von Ungarn. Sie verlor diesen Gedanken nie aus den Augen, selbst nicht, als zwischen den Florentinern und Papst Gregor XI. Krieg auszubrechen drohte und sie sich sowohl an die Regierung von Florenz wie an den Papst mit Ermahnungen wendete, die nicht viel nützten. Gleichzeitig begann sie auch in ihren Briefen an den Papst seine Rückkehr nach Rom und eine Reform der Kirche zu befürworten, die den entsetzlichen Zuständen in Italien ein Ende machen könnten. Erstere erfolgte 1377 nicht ohne ihren persönlichen Einfluß. Sie war nämlich 1376, als sich der Bann, den Gregor gegen Florenz geschleudert hatte, fühlbar machte, von der Signoria nach Avignon geschickt worden, um zwischen der Gemeinde und dem Papst eine Einigung anzubahnen. Der Vermittelungsversuch schlug fehl. 1377 ging sie als Gesandtin des Papstes nach Florenz, erreichte aber wiederum nichts und geriet 1378 während des Aufstandes der Ciompi infolge ihrer Einmischung in die Parteiverhältnisse der Stadt sogar in Lebensgefahr. Sie fand einige Zeit im Kloster Vallombrosa Zuflucht und kehrte nach Niederwerfung des Aufstandes in die Stadt zurück, die mit dem neuen Papste Urban VI. ein Abkommen schloß. Für diesen war sie in seinem Kampfe mit dem Gegenpapste Klemens VII. eine gewaltige Stütze, und als er sie auch in Rom zu haben wünschte, folgte sie mit ihrer Mutter und einigen Getreuen seinem Rufe und langte im November 1378 in der ewigen Stadt an. Fürsten, Kardinäle und einfache Leute aus dem Volke riefen sie in den verschiedensten Angelegenheiten um Rat und Hilfe an, und keinem versagte sie sich. Ihr Körper war aber durch die freiwilligen Entbehrungen und Kasteiungen so geschwächt, daß sie bereits am 29. April 1380, dreiunddreißig Jahre alt, starb. 1461 wurde sie heilig gesprochen.

Katharina hatte in ihrer Jugend kaum eine Bildung genossen. Es ist in ihren Schriften kein Zeichen dafür vorhanden, daß sie Dante, Petrarca oder gar Boccaccio kannte. Sie wird ihr Wissen allein aus mündlicher Belehrung durch Geistliche und aus den verbreiteten Traktaten geschöpft haben. Lesen und Schreiben lernte sie erst, als sie schon erwachsen war. Von der Heiligen sind 385 Briefe und ein Traktat in 167 Kapiteln erhalten. Darin finden sich außer der Bibel nur wenige Kirchenväter angeführt, die sie aus den Gebetbüchern und Traktaten oder durch ihren Beichtvater kennen gelernt hatte. Sie schreibt ganz, wie sie empfindet, und macht kaum einen Unterschied im Stande der Personen, an die sie ihre Briefe sendet. Unter denen, welchen sie Rat und Ermahnungen, vielfach als Antwort auf Anfragen, zukommen läßt, haben wir bereits Päpste, Könige, Heerführer und Städteleiter kennen gelernt, darunter finden wir aber auch den Schneider Francesco di Pipino nebst seiner Frau Agnes in Florenz und andere Handwerksleute, eine Dirne in Perugia, die sie retten will und „meine liebste Tochter" anredet, einen Juden, den sie zu bekehren sucht. Die Unterhaltung mit der Heiligen wird uns als unwiderstehlich geschildert; dieselbe Beredsamkeit, die sie darin zu entfalten wußte, hat sie auch in ihre Briefe gewiesen. Noch jetzt können wir uns beim Lesen wohl vorstellen, wie diese eindringlichen Worte gewirkt haben, wenngleich die immer wiederkehrenden Grundgedanken, der Hinweis auf das Jenseits als unsere einzige, wahre Heimat und die Forderung, sich von der Welt und allem, was man dort lieb hat, abzukehren und die von Gott gesendeten Leiden ohne Murren

hinzunehmen, den Eindruck auf die Dauer abschwächen. Der einzige Schmuck, den die Heilige ihren Schriften zu verleihen bestrebt ist, besteht in der reichlichen Verwendung von Bildern und Vergleichen, unter denen sie einige oft wiederholt.

Wie kraftvoll spricht sie nicht in folgenden Worten zu Papst Gregor XI.: „Drei Sachen vornehmlich müßt Ihr mit Eurer Macht bewirken, nämlich daß Ihr im Garten der heiligen Kirche die stinkenden Blumen ausreißt, die voll Unreinlichkeit und Begierde, aufgeblasen und stolz sind, d. h. die schlechten Hirten und Lenker, die diesen Garten vergiften und mit Fäulnis füllen. Weh mir, unser Leiter, gebraucht Eure Macht, diese Blumen auszureißen! Werft sie hinaus, daß sie nicht zu regieren haben! Macht, daß sie sich selbst zu regieren bemühen in einem heiligen und guten Leben! Pflanzt in diesen Garten duftende Blumen, Hirten und Leiter, die wahre Diener Jesu Christi sind, die auf nichts anderes achten als auf die Ehre Gottes und das Heil der Seelen und Väter der Armen sind!“ Doch Katharina hat nicht immer ein genügend feines ästhetisches Empfinden und wird oft abgeschmackt und grotesk in ihrem Bemühen, einen Vergleich möglichst eingehend durchzuführen. Augustinus hatte Christus den Ritter der Menschheit genannt, der aufs Pferd sprang und die Dämonen besiegte. Die Heilige, das unglückliche Bild weiterspinnend, vergleicht die Dornenkrone mit dem Helm, das gegeißelte Fleisch mit dem Panzer, die durchbohrten Hände mit den Eisenhandschuhen, die durchnagelten Füße mit den Sporen. Christus ist das Lamm, gekocht und gebraten auf dem Holze des heiligen Kreuzes mit dem Feuer der Liebe. Eine Nonne soll sich mit einer roten Decke vom Blute des ermordeten Lammes zudecken u. s. w.

Von solchen Übertreibungen abgesehen, ist der Stil in den Briefen von der größten Ungezwungenheit und Klarheit, der Ausdruck oft von einer Kraft, die Bewunderung abnötigt. Die Sprache, wenn auch nicht frei von senesischen Eigentümlichkeiten, ist von der höchsten Anmut. Der Traktat Katharinas, in den ältesten Handschriften als „Buch von der göttlichen Lehre“ (Libro della Divina Dottrina) bezeichnet, führt gewöhnlich den Titel „Il Dialogo della serafica virgine Santa Caterina da Siena della Divina Providentia“ (Dialog der Jungfrau St. Katharina von Siena von der göttlichen Vorsehung; s. die Abbildung, S. 190) und soll, wie manche Briefe, in Verzückung diktiert sein. Er ist jedenfalls inhaltlich die weitere Ausführung eines Briefes, den die Heilige an ihren Beichtvater schrieb, und am 13. Oktober 1378 vollendet worden. Die Seele stellt an Gott Fragen, die er in sehr langen Reden beantwortet, worauf sich die Seele jedesmal in einem Gebete bedankt. Die ausgeführten Gedanken, Rettung und Verdammung der Seele, Schande der Priester und Reform, Vorsehung, Gehorsam, Buße, Gebet u. s. w., finden sich auch fast alle in den Briefen wieder, aber in viel frischerem, ansprechenderem Gewande.

Um diese Zeit sind noch zahlreiche weitere asketische Werke entstanden, teilweise durch die Briefe der Heiligen angeregt, deren Vollendung jedoch keiner erreicht hat. Es seien erwähnt der selige Giovanni Colombini aus Siena (1320 bis etwa 1367), von dem 114 Briefe erhalten sind, Giovanni aus Catignano, genannt Giovanni dalle Celle, dessen Briefe von 1373—92 reichen, und einer der Schüler der heiligen Katharina, Fra Bartolommeo Domenici. Verschiedene gut geschriebene Briefe und Traktate besitzen wir von dem Kardinal Giovanni Dominici (etwa 1356—1419). Von lebhaftem religiösen Empfinden sind auch die schlichten Briefe des Lapo Mazzei durchweht, wenn sie auch nicht von einem Geistlichen stammen. Er wurde 1350 in Prato geboren und war Notar in Florenz, wo er am 30. Oktober 1412 starb. Die meisten seiner Briefe sind an einen reichen Kaufmann gerichtet, den er vermochte, sein ganzes Vermögen den Armen zu hinterlassen und schon bei Lebzeiten viel Gutes zu thun. Ein prächtiger Charakter tritt uns aus diesem Briefwechsel entgegen. Tiefer Glaube, treue Freundschaft und warme Familienliebe sind seine hervorstechendsten Züge. Lapo schreibt, wie er spricht, streut oft bündige Sentenzen ein und bleibt selbst bei der größten Kürze des Ausdrucks stets klar.

Zahlreich sind auch die Chroniken aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, von denen nur eine ganz kleine Zahl genannt werden mag. Für den Historiker sind sie von großem Werte wegen der Menge der bis in die kleinsten Einzelheiten gehenden Nachrichten über das Privatleben der Bürger, über politische Zustände in den Städten und deren kriegerische Unternehmungen. Oft zeichnen sie sich auch durch schöne, lebhafte, natürliche Darstellung aus. Meistens sind es wieder Florentiner, denen wir diese Schriften verdanken. Matteo und Filippo Villani sind schon als Fortsetzer der Chronik Giovannis genannt worden (vgl. S. 120). Eine florentiner Geschichte (Storia fiorentina) verfaßte Baldassare Stefani, gewöhnlich Marchionne (Melchior) genannt, der gegen 1320 geboren wurde und sicher vor 1403 starb, frühestens aber 1385. Bis zu diesem Jahre führte er seine unparteiisch geschriebene Geschichte von dem Beginn der Welt an. Das Wichtigste in dem Buche sind die zahlreichen Nachrichten über Sitten und Verfassung in Florenz.



Das Titelblatt des „Dialogo della serafica virgine Santa Caterina da Siena della Divina Providentia". Nach dem 1483 in Venedig erschienenen Druck, im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin. Vgl. Text, S. 189.

Während Stefani weniger auf die Form als auf eine lebhafte Darstellung gibt, ist die „Hauschronik" des Donato Velluti wieder ein Muster von Stil. Er entstammte einer alten und bedeutenden Kaufmannsfamilie in Florenz und wurde 1330 geboren. Als Jurist und Staatsmann nahm er eine hervorragende Stellung ein und wurde sehr oft im Dienste der Republik als Gesandter und Beamter verwendet. Durch den jähen Tod, der ihn im Jahre 1370 auf dem Rathause ereilte, blieb auch seine in eigenhändiger Niederschrift erhaltene „Hauschronik" (Cronica domestica), die er in seinen letzten Lebensjahren zu schreiben begann, unvollendet. Er stellt darin die Geschichte seiner Familie dar, von den Vorfahren bis hinab auf seine eigene Lebenszeit und die seiner Kinder. Manch herrliches Männer- und Frauenbild leuchtet daraus hervor, manch tiefen Blick thun wir in das vielseitige, thätige Leben einer begüterten Bürgerfamilie, deren Auge nicht nur auf das Nächstliegende gerichtet ist, aber auch manche Schattenseite, Unglück und Blutrache, wird geschildert. Ähnlichen Inhaltes ist die „Epistola" (Brief) des Lapo da Castiglionchio. Dieser wurde zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Florenz als Sproß einer alten adligen Familie geboren, studierte Jurisprudenz und wurde bald ein bekannter Vertreter des kanonischen Rechtes, das er an der Universität Florenz lehrte.

Er war 1378 ein Hauptanführer der Guelfenpartei, gegen die sich der Aufstand der Ciompi richtete, mußte heimlich aus seiner Vaterstadt entfliehen und sah sie nicht wieder. Am 27. Juni 1381 starb er. Er beschäftigte sich auch mit Schriftstellerei und war mit Petrarca und Salutati befreundet. Von verschiedenen Büchern, die er verfaßte, ist uns sein „Brief" erhalten. Er wendet sich darin an seinen Sohn Bernardo und unterhält sich mit ihm über den Adel und besonders über den Adel seines Hauses. Dies gibt zu manchen Schilderungen aus seinem eigenen Leben und dem seiner Familie Anlaß, alles in edler Sprache dargestellt. Ein anschauliches Bild von dem Aufstande, der Lapo für immer seines Vaterlandes beraubte, gab uns Gino Capponi. Gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts geboren, wendete er sich, der Überlieferung seiner alten Familie getreu, der Politik zu, worin er manches Gute leistete. Er starb 1421. Seine Darstellung von dem Aufstande der Ciompi ist als die eines Augenzeugen von höchstem Werte, zumal da sie nicht mit der Voreingenommenheit eines kurzsichtigen Parteigängers geschrieben ist. Die Form ist diesem ruhigen, objektiven Geiste angepaßt.

Von nichtflorentinischen Chroniken ist der Sercambis bereits Erwähnung gethan (vgl. S. 182). Wir finden ferner Stadtgeschichten von Pisa, Siena, Orvieto, Perugia, Bologna, Neapel, Venedig u. s. w., die in ihrer Darstellung meist sehr vernachlässigt sind. Mit den historischen Aufzeichnungen stehen endlich noch in gewissem Zusammenhange die Reiseberichte, die sich im 14. Jahrhundert schon mehren. Der Minorit Niccolò da Poggibonsi, der sonst unbekannt ist, unternahm zwischen 1346 und 1349 eine Reise nach dem Heiligen Lande, auf welcher er ein Tagebuch anlegte. An der Hand dieser Notizen führte er dann das „Libro d'oltramare" (Buch von jenseits des Meeres) aus. Ein 1395 entstandener Auszug aus dem lebendig geschriebenen Werke wurde möglicherweise als Reisehandbuch benutzt. Nicht als frommer Pilger, sondern in der ausgesprochenen Absicht, Land und Leute zu beobachten, machte Lionardo Frescobaldi aus Florenz seine Reise nach dem Heiligen Lande. Er übte in seiner Jugend das Soldatenhandwerk und war 1384 Gesandter in Arezzo. Hier faßte er den Plan zu seiner Reise und brach am 4. September desselben Jahres mit vier Begleitern, darunter Simone Sigoli, der auch einen anschaulichen Reisebericht verfaßte, von Venedig auf und reiste über Kairo, dessen Leben prächtig beschrieben wird, seinem Ziele entgegen. 1385 kehrte er zurück und wurde Podestà in Città di Castello. 1390 eroberte er Montepulciano für Florenz, und 1398 ging er als Gesandter zu Papst Bonifaz IX. Er war ein aufmerksamer und scharfsinniger Beobachter und gab seine Reiseeindrücke in schlichter, ungeschminkter Sprache wieder.

Mit dem 14. Jahrhundert hört die italienische Litteratur allmählich auf, fast ausschließlich toskanisch zu sein. Die gelehrte Strömung des Humanismus, die sie anfänglich fast zu unterdrücken schien, bahnte ihr die Wege zum Einzuge in die neuentstehenden geistigen Mittelpunkte Italiens, führte der nach dem Tode der drei großen Dichter immer mehr in Nachahmung versunkenen frische Lebenskraft zu und machte sie durch diese Verbindung mit ihr zu einer nationalen, überall in Italien gepflegten. Nach der Übergangszeit des 15. Jahrhunderts, in welcher sich diese wichtige Entwickelung vollzog, bricht für die italienische Litteratur ein neues goldenes Zeitalter an.

III. Die Renaissance.

1. Der Humanismus im 15. Jahrhundert.

Der Same der klassischen Gelehrsamkeit, den Petrarca und Boccaccio ausgestreut hatten, ging bald über alles Erwarten kräftig auf. Zunächst blieb noch Florenz Mittelpunkt dieser Studien. Zwei ihrer bedeutendsten Vertreter haben wir bereits in dem geistreichen Kreise, der sich in den Gärten des „Paradiso“ (vgl. S. 186) zu versammeln pflegte, kennen gelernt, wo man sich sowohl mit italienischer Sprache und Litteratur als auch mit dem klassischen Altertum beschäftigte: Luigi Marsili und Coluccio Salutati. Beide waren Freunde Petrarcas. Luigi Marsili, um 1330 geboren, trat frühzeitig in den Augustinerorden. Etwa zwanzigjährig, studierte er in Padua und lernte hier Petrarca kennen, der den begabten Jüngling zu eifrigem Studium anspornte. Nach Florenz zurückgekehrt, trat er auch zu Boccaccio in nahe Beziehung. Um seine theologischen Kenntnisse zu erweitern, ging er nach Paris und erwarb dort die Würde eines Magisters. Ungefähr 1382 kam er in seine Vaterstadt zurück und wurde in demselben Jahre als Gesandter an den Herzog Ludwig von Anjou gesendet. Als Volksprediger genoß er bedeutenden Ruf und Einfluß, und mehrfach verlangten ihn die Florentiner vom Papst zum Bischof. Im Augustinerorden bekleidete er die Würde eines Provinzials im Sprengel von Pisa. Er starb am 21. August 1394. Von lateinischen Werken aus seiner Feder wissen wir nichts Genaues; wir haben aber von ihm Erläuterungen zu zwei Kanzonen und drei Sonetten Petrarcas, denen gegen die Kurie. Durch seine gelehrten Unterhaltungen übte er die größte Wirkung auf seine Zeitgenossen aus. In seiner Wohnung im Kloster Santo Spirito, wo Boccaccios Bibliothek aufgestellt war, fanden regelmäßige Zusammenkünfte der gebildetsten Männer der Zeit statt, bei denen theologische, philosophische, moralische und litterarhistorische Fragen erörtert wurden. Marsili zeigte sich auf allen Gebieten von erstaunlicher Gelehrsamkeit und wußte lange Stellen aus Virgil, Cicero und Seneca wörtlich aus dem Gedächtnis anzuführen.

Zu seinen eifrigsten Zuhörern und innigsten Freunden gehörte Coluccio Salutati (s. die Abbildung, S. 19[illegible]). Er wurde 1331 in Stignano im Valdinievole geboren und in Bologna erzogen, wo er seine Lehrer durch seine Wißbegierde in Erstaunen und auch wohl manchmal in Verlegenheit setzte. Nachdem er das Notariatswesen erlernt hatte, stand er 1368–70 bei der päpstlichen Kurie im Dienste des apostolischen Sekretärs Francesco Bruni. Nach Florenz zurückgekehrt, wurde er Schreiber der Prioren und 1375 Staatskanzler. Mit Boccaccio unterhielt er freundschaftlichen Verkehr und sprach oft mit ihm über Petrarca. Als beide



Coluccio Salutati. Nach einer Handschrift der Laurenziana zu Florenz, wiedergegeben im „Epistolario di Coluccio Salutati“, Ausgabe von Novati, Rom 1891. Vgl. Text, S. 192.

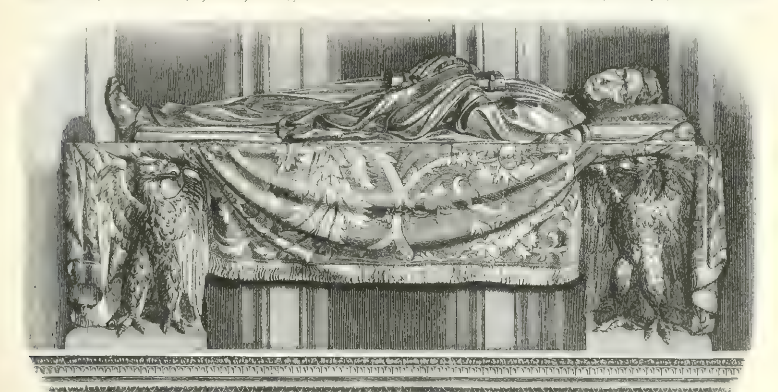
Männer gestorben waren, fühlte er sich berufen, ihr Werk zu erhalten und fortzusetzen; er wurde nicht müde, beider Ruhm zu verkünden. In die zahllosen Staatsschriften, die er zu verfassen hatte, führte er den klassischen Stil und den rednerischen Schmuck ein: Seneca und Petrarca waren dabei seine Muster. Man riß sich um die von ihm geschriebenen Briefe, und bald wurden sie vorbildlich für den diplomatischen Verkehr der anderen italienischen Staaten, die jetzt sämtlich Humanisten mit den Kanzlerämtern betrauten. Salutatis Sendschreiben in den Kämpfen gegen Gregor XI. und den Herzog Gian Galeazzo Visconti waren die besten Bundesgenossen der Florentiner. Neben seiner reichen politischen Thätigkeit blieb dem Kanzler aber doch noch Zeit, auch in litterarischen Werken sein Ideal zu verfechten. Außer einigen Sonetten in italienischer Sprache schrieb er lateinisch acht Eklogen, ein philosophisches Lehrgedicht in Hexametern „De fato et fortuna" (Über das Schicksal und die Fortuna) gegen die Astrologen und eine Anzahl Traktate. Oft verteidigte er die klassischen Studien gegen Angriffe von seiten der Asketen und gab überall Ratschläge und Ermunterungen zu ihrem Betreiben. Er forschte eifrigst nach verloren gegangenen Werken und zog die „Familiares" Ciceros ans Licht. Wo er nur konnte, verschaffte er sich Abschriften von Büchern, die er nicht besaß, und verglich Handschriften, um gute Lesarten herzustellen. Seine Bibliothek stand jedem zur Benutzung frei. Als er gestorben war (4. Mai 1406), hatten die Humanisten ihren „Vater" verloren, und selbst seine Feinde ließen ihm Gerechtigkeit widerfahren. Hauptsächlich dem 14. Jahrhundert gehört endlich noch Giovanni Malpaghini aus Ravenna an, der in Florenz Rhetorik lehrte und seit 1397 einen Lehrstuhl dafür an der Universität innehatte. Auch er stand zu Petrarca in nahen Beziehungen — nach Salutatis Angabe lebte er fünfzehn Jahre in seinem Hause — und war von der Gemeinde damit beauftragt, Dante öffentlich zu erklären. Er wird 1417 gestorben sein.

In der Folgezeit wenden sich die Humanisten immer mehr von der Beschäftigung mit der italienischen Litteratur ab. Dafür wird Florenz aber schon am Ende des 14. Jahrhunderts auch der erste Sitz der griechischen Studien. Coluccio selbst und einigen Freunden der klassischen Richtung, darunter Palla Strozzi (1400—1462) und Niccolò Niccoli, der sein ganzes Vermögen der Ausbreitung des Humanismus zum Opfer brachte, gelang es, die Berufung des gelehrten Griechen Manuel Chrysoloras als Professor seiner Muttersprache zu erreichen. Bereits 1396 siedelte Chrysoloras nach seiner neuen Heimat über und begann mit dem Jahre 1397 seine Vorlesungen an der Universität, die er bis zu Beginn des Jahres 1400 fortsetzte. Gestorben ist er 1415 auf dem Konzil zu Konstanz. Im 15. Jahrhundert kamen dann viele gelehrte Griechen nach Italien und vermittelten die Kenntnis ihrer Muttersprache.

Von Florenz breitete sich das humanistische Wissen bald über ganz Italien aus, obgleich die politischen Verhältnisse in dem Lande für ernste Studien nicht die günstigsten zu sein schienen. Am 3. September 1402 war der Herzog von Mailand, Gian Galeazzo Visconti, erst neunundvierzigjährig gestorben. Mit ihm schwanden die Hoffnungen auf eine Einigung Italiens, und langjährige Kriege waren die Folge seines Todes. Er hatte sein Reich unter seine drei minderjährigen Söhne Giovanni Maria, Filippo Maria und Gabriele verteilt. Durch die Schuld der Regentschaft, namentlich Gian Galeazzos Frau Katharina, war der Besitz bald bis auf Mailand und Pavia zusammengeschmolzen. Erst nach Katharinas Tode (1404) und der Ermordung des grausamen Giovanni Maria (1412) gelang es Filippo Maria, den früheren Besitzstand des Herzogtums einigermaßen wiederherzustellen, und nachdem er mit Florenz und Venedig Frieden geschlossen hatte, glückte es ihm sogar, sich Genua unterthänig zu machen (1421). Als er jedoch seinem vorzüglichen Feldherrn, dem Grafen Francesco Bussone von Carmagnola,

mit Undank gelohnt hatte, trat dieser in den Sold der Venezianer, die im Bunde mit Florenz Filippo Marias Staat bedrängten. Der Herzog blieb aber trotz mancher Wechselfälle bis zu seinen seinem Tode (1447) Herr von Mailand.

Das Papsttum war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zur Machtlosigkeit verurteilt, da das unter Urban VI. (1378—89) entstandene Schisma fortdauerte und erst 1479 Tommaso Parentucelli als Nikolaus V., allgemein anerkannt, den Stuhl Petri bestieg. Die päpstlichen Staaten waren während dieser Zeit ein Spielball der verschiedensten Mächte. 1404 wurde Rom von König Ladislaus von Neapel erobert, der sich, wie Gian Galeazzo, mit dem Plane trug, Herr von ganz Italien zu werden. Sofort rief Johann XXIII. gegen ihn Ludwig II. von Anjou ins Land, mit dem sich auch die Florentiner verbündeten. Ladislaus mußte sich zwar in sein



Leonardo Bruni. Nach dem von Bernardo Rossellino (nach 1444) geschaffenen Grabmal in Santa Croce zu Florenz. Vgl. Text, S. 200.

Reich zurückziehen, aber Ludwig, vom Papste und den Florentinern verlassen, erreichte die Eroberung Neapels nicht und kehrte nach Frankreich heim. Bald darauf eroberte Ladislaus die ewige Stadt von neuem (1408) und rückte gegen Florenz vor. Wäre er nicht plötzlich gestorben (1414), so hätte er wahrscheinlich sein Ziel, die Herrschaft Italiens, erreicht. Neapel wurde nun unter der Regierung seiner Schwester Johanna II. der Schauplatz schamloser Intriguen und verheerender Kriege, die auch nach ihrem Tode (1435) erst aufhörten, als Alphons, König von Aragonien und Sizilien, nach wechselvollen Kämpfen mit dem Hause Anjou und seinen Verbündeten 1442 das Reich endgültig erobert hatte. In Mailand gelangte nach dem Tode des letzten Visconti (1450) der Condottiere Francesco Sforza, der Schwiegersohn Filippo Marias, zur Herrschaft. Die Ansprüche aber, die von verschiedenen anderen Seiten, darunter Frankreich, auf das Herzogtum gemacht wurden, riefen gleich nach dem Tode Filippo Marias und auch dann noch, als die Mailänder Francesco Sforza zum Herzog ausgerufen hatten, manche Kriege hervor. Der kritischste für den neuen Herrscher, in dem sich die Venezianer, Alphons von Neapel, Ludwig von Savoyen, der Markgraf von Monferrat und Siena gegen ihn verbündeten, während die Florentiner, die Genuesen, der Markgraf von Mantua und Karl VII. von Frankreich auf seiner

Seite fochten, wurde durch den Friedensschluß von Lodi am 9. April 1454 beendet, und Francesco Sforza regierte unbehelligt bis 1466. Ihm folgte sein Sohn Galeazzo Maria, der 1476 nach einer grausamen Regierung in der Kirche Santo Stefano ermordet wurde.

Die meisten der alten Städterepubliken waren bereits im Laufe des 14. Jahrhunderts untergegangen. Einzelne Familien hatten sich zu Herren der Regierung gemacht und leiteten die Gemeinden ganz nach ihrer Willkür und ihrem Vorteil, oft mit der größten Grausamkeit und Hinterlist; der politische Sinn im Volke wurde erstickt. Wo noch Republiken bestanden, waren sie es, von Venedig abgesehen, mehr dem Namen nach als in der That. Dies gilt auch von Florenz. Bereits 1393 hatte hier das Volk Vieri de' Medici aufgefordert, die Leitung der Republik zu übernehmen, und fortan blieb diese reiche Kaufmannsfamilie an der Spitze der Gemeinde. Giovanni di Bicci de' Medici war das Haupt der Demokratie, und nach seinem Hinscheiden (1429) übernahm Cosimo, später zubenannt „der Alte", „der Vater des Vaterlandes", bis zu seinem Tode (1464) die Leitung, nur 1433 auf kürzere Zeit durch eine vorübergehende Regung des freiheitlichen Geistes eingekerkert und verbannt. Sein Sohn und Nachfolger Piero (gestorben am 3. Dezember 1469) hatte mit der republikanischen Partei manche Kämpfe um die Herrschaft zu bestehen, und von Pieros beiden Sohnen fiel Giuliano am 26. April 1478 der sogenannten Verschwörung der Pazzi zum Opfer, während Lorenzo sich mit Mühe retten konnte. Er lenkte noch vierzehn Jahre die Geschicke seiner Vaterstadt mit der größten Klugheit, und ihm war es zu verdanken, wenn Italien während dieser Zeit Kämpfe erspart blieben.

Nach seinem Hinscheiden aber (8. April 1492) schwang der Krieg seine Geißel furchtbarer denn je über das arme Land. In Florenz wurde nach der Vertreibung der Medici (1494) eine Volksherrschaft eingerichtet, deren Seele Fra Girolamo Savonarola war. In Mailand hatte sich Lodovico Sforza, genannt il Moro (der Mohr), der 1476 Vormund seines sechsjährigen Neffen Giovanni Galeazzo Maria geworden war, die Herrschaft völlig angeeignet und gab sie auch nicht aus der Hand, als sein Mündel erwachsen war. Des Herzogs Frau Isabella, eine Tochter des Herzogs Alphons von Kalabrien, erbat daher die Hilfe ihrer neapolitanischen Verwandten, und daraus entstand ein gewaltiger Krieg. Der Moro verbündete sich mit Papst Alexander VI. und rief König Karl VIII. von Frankreich ins Land, der als Erbe des Hauses Anjou seine Ansprüche auf Neapel wieder geltend machte und in einem halben Jahre das Reich eroberte. Dadurch stutzig gemacht und in der Furcht, daß der König auch seine Ansprüche auf Mailand von neuem erheben möchte, brachte Lodovico, der inzwischen nach dem Tode seines Neffen wirklicher Herr von Mailand geworden war, ein Bündnis gegen ihn zu stande, das ihn zur Rückkehr nach Frankreich zwang. Aber schon 1499 begann Ludwig XII., der Nachfolger Karls VIII., einen neuen Krieg gegen ihn, der mit seiner Gefangennahme endete. Fern von seiner Heimat starb Lodovico 1510 in Frankreich. Neapel, gleichfalls von Ludwig erobert, wurde 1503 durch einen Vertrag mit Ferdinand dem Katholischen spanische Provinz. Mit der Einnahme Mailands durch die Franzosen und der spanischen Besetzung des Königtums Neapel beginnt die für Italien so traurige Zeit der Fremdherrschaft, von der es im 15. Jahrhundert noch verschont blieb. Die Kaiser von Deutschland kamen höchstens ohne kriegerische Absichten nach Italien, um sich [illegible] zu lassen, und erinnerten an ihre frühere Machtstellung nur noch durch die Verleihung von Titeln. Wie im 14. Jahrhundert, so wurde Italien auch im fünfzehnten von Söldnerscharen durchzogen, die im Dienste der verschiedenen Herren deren Kriege ausfochten, und in deren Interesse es lag, die Kämpfe möglichst in die Länge zu ziehen. Der einzige Unterschied von [illegible] Soldaten jetzt fast ausschließlich Italiener unter italienischen Führern waren.

Diese trostlosen Verhältnisse in Italien hinderten aber das Aufblühen des Humanismus nicht. Fürsten, Päpste und selbst Söldnerführer wetteiferten in der Förderung der gelehrten Studien. Bei manchen geschah es nur aus Berechnung, bei vielen aber aus wirklicher Liebe zum Altertum. Filippo Maria Visconti, Francesco Sforza und selbst Lodovico il Moro, die Markgrafen von Monferrat, die Herzöge von Savoyen, die Herren von Piemont geworden waren, die Gonzaga in Mantua, die Este in Ferrara, die Herzöge von Urbino, besonders Federigo da Montefeltro (1444–82), Alphons I., der Hochherzige (il magnanimo), von Neapel (1442–58), die Medici, Nikolaus V., Pius II. und andere zählten zu den eifrigsten Gönnern der Humanisten, und mancher von ihnen gründete kostbare Bibliotheken, Akademien und Schulen. Die Erfindung des Buchdruckes machte vollends das neuerworbene Wissen immer weiteren Schichten zugänglich und geläufig.

Die **Leistungen der Humanisten** sind mannigfach und auf vielen Gebieten von großem Werte. **Sie warfen zuerst die Frage einer richtigen lateinischen Orthographie auf,** schrieben neue Schulgrammatiken und **legten den Grund zu einer wissenschaftlichen Behandlung der lateinischen Sprache. Besonders eifrig suchte man,** wie schon Petrarca, nach Handschriften bis dahin unbekannt gebliebener Werke. Man scheute **keine Kosten und keine Mühe, um sie zu erlangen, und war auch sehr glücklich im Auffinden. So wurden** zwölf bis dahin unbekannte **Komödien des Plautus, der** vollständige Quintilian, Statius' „Silvae“, des Silius Italicus „Punica“, Reden Ciceros und vieles andere entdeckt. Zahlreiche griechische Handschriften wurden angekauft, alle diese neuen Schätze sofort nutzbar gemacht. Die Handschriften wurden durch Abschreiben vervielfältigt und lückenhafte oder verderbte Texte durch andere Handschriften oder auf dem Wege der Mutmaßung ergänzt und berichtigt. Vielfach war die Textkritik der Humanisten eine besonnene, vielfach kam es ihnen aber auch nur darauf an, ein lesbares Buch herzustellen, und ließen sie sich dann bei ihren Besserungen des Überlieferten ganz von ihrem Gutdünken und dem eigenen Geschmacke leiten, so gerieten sie oft in die bittersten Fehden. Durch sorgfältige Kommentare erläuterte man die Schriftsteller, und griechische Werke übersetzte man ins Lateinische, um ihr Verständnis allgemeiner zu machen, denn die Kenntnis des Griechischen war trotz eifrigen Studiums, namentlich weil genügende Hilfsmittel fehlten, doch noch



Bildnis Poggio Bracciolinis und der Schluß eines seiner Briefe. Ersteres nach Donatellos (?) Büste im Dom zu Florenz, letzterer nach einem Autograph im Staatsarchiv zu Florenz. Vgl. Text, S. 200. Die zwei Briefzeilen lauten:

Christo vi guardi. a dì ultimo di marzo In Roma.
vostro Poggio

Christus schütze Euch. Am letzten Tage des März in Rom.
Euer Poggio

verhältnismäßig wenig verbreitet. Man erkannte jetzt auch den großen Wert der alten Inschriften. Nicht nur in Rom und seiner Umgebung, sondern auch in den übrigen Teilen Italiens, in Kleinasien, Griechenland und Afrika suchte man sie auf, schrieb sie ab und benutzte sie in gelehrten Werken als Quelle für die Sprache, Geschichte und Sitte der Alten. Gleichzeitig wendet man seine Aufmerksamkeit den alten Bauwerken, Kunstgegenständen und Münzen zu und entwirft eine Topographie vom alten Rom. Selbst die Denkmäler aus der ältesten christlichen Zeit finden Beachtung, kurz, das ganze Gebiet des Altertums wird durchforscht.

Der richtige Humanist will aber nicht nur „Tote erwecken", er will auch selbst schaffen und, wie überall im Leben, auch in Schriften die eigene Persönlichkeit zur Geltung bringen. So entsteht eine große lateinische und griechische Litteratur, in der wir die verblendeten Nachahmer der zu neuem Leben wachgerufenen Alten sich nicht selten rühmen hören, daß sie ihre Vorbilder weit hinter sich lassen. Die allegorische Ekloge, wie sie Petrarca pflegte, und wie wir sie auch noch bei Salutati finden, kommt ab; dafür werden unzählige Satiren, Episteln, Elegien und Epigramme geschrieben; weniger beliebt sind Lehrgedichte, Oden und Hymnen. Ein jeder Dichter sucht seinen Ruhm in der größten Vielseitigkeit. Zu einem Epos werden Anläufe genommen, Komödien aber und namentlich Tragödien nur vereinzelt geschaffen. Die schamlose Sinnlichkeit, die sich in den meist in Prosa geschriebenen Komödien breit macht, kommt auch in einer reichen Zotenlitteratur in Versen und Prosa zum Ausdruck. Ein ganz besonderes Gewicht legen die Humanisten des 15. Jahrhunderts auf den lateinischen Prosastil. Sie schreiben leicht, natürlich und witzig und lassen die eigene Persönlichkeit noch hervortreten, ohne sich, wie die folgende Generation, peinlich an Cicero und die goldene Latinität zu halten.

Das Feld, auf welchem der „schöne Stil" besonders zur Geltung kam, war der Brief und die Rede. Schon bei Petrarca entwickelte sich der Brief zu einer Litteraturgattung. In erhöhtem Maße ist das bei den Humanisten des 15. Jahrhunderts der Fall. Bei ihnen ersetzen die Briefe überdies geradezu die wissenschaftlichen Zeitschriften. Eine ganze Reihe von oft sehr umfangreichen Briefwechseln ist uns erhalten, und auch Muster für den Briefstil wurden, wie in früheren Jahrhunderten, verfaßt. Die zahlreichen lateinischen Reden, welche die Humanisten schrieben, wurden bei Hochzeiten, Leichenfeierlichkeiten, dem Empfange von Fürstlichkeiten und Gesandtschaften, Friedensschlüssen und ähnlichen Anlässen gehalten. In der kirchlichen Beredsamkeit dagegen, die auf die großen Massen wirken sollte, und in der Politik, wenn es auf Unterhandlungen mit greifbarem Erfolge ankam, war die Kunstrede ausgeschlossen, und man bediente sich der italienischen Sprache. Eine Litteraturgattung, die sich auch schon bei Petrarca fand, aber bei den Humanisten ganz besonders ausbildete, war die Invektive. In den gegenseitigen Schmähungen überschritten diese Gelehrten jedes Maß und schreckten nicht vor den ungeheuerlichsten Verleumdungen zurück. Das wußten die Zeitgenossen auch recht wohl, und selbst die Angegriffenen pflegten die Vorwürfe nicht zu widerlegen, sondern nur mit neuen Verunglimpfungen zu beantworten. Der Grund zu solchen Wortgefechten war oft die kleinlichste Klatscherei und Eifersüchtelei, Gelehrten- und Brotneid. Manchmal artete der Streit sogar zu einer wirklichen Prügelei aus und bewaffnete die Hand eines Mörders mit dem Dolche. Eifrige Pflege fand ferner der zugleich in dialogischer Form gehaltene philosophische Traktat, freilich ohne daß man über die klassischen Vorbilder hinausgekommen wäre, und mit großer Vorliebe wandte man sich auch der Erziehung der gebildeten Stände und der Fürsten zu, darlegend, wie sie in humanistischem Sinne umzuformen sei. Ein wichtiges Gebiet der humanistischen Bethätigung war weiter noch die Geschichtschreibung, bei der nach dem Vorgange Petrarcas die Kritik ihres Amtes zu

walten begann. Man beschränkte sich aber nicht mehr auf die alte Geschichte, sondern stellte sogar mit Vorliebe die eigene Zeit dar und schrieb die Geschichte von Städterepubliken, Herrscherfamilien und einzelnen Herrschern. Wenn dies auch vielfach in lobrednerischer Absicht mit maßlosen Übertreibungen geschah und die Verfasser häufig nur den Ruhm im Auge hatten, der ihnen selbst durch den glänzenden Stil, vor allem der eingefügten Reden, zu teil wurde, so sind solche Werke doch von großem Wert für die historische Forschung. Besonderer Pflege erfreute sich auch in dieser Zeit des stark hervortretenden Individualismus die **biographische Darstellung**. Sie beschränkt sich nicht auf berühmte Männer des Altertums, Heilige und Fürsten, sondern auch Staatsmänner, Bandenführer, Gelehrte, Dichter, Künstler und Frauen der Zeit treten uns lebendig und scharf gezeichnet entgegen. Mit dem Interesse für Geschichte paart sich bei den Humanisten endlich noch das für die **Länder- und Völkerkunde**, von dem manches Werk Zeugnis ablegt.



Marsilio Ficino. Nach dem Denkmal von Andrea Ferucci (um 1500), im Dom zu Florenz. Vgl. Text, S. 201.

Die Humanisten waren in Italien ein wichtiger Stand, eine Art Gelehrtenrepublik, und bei allen bildete sich mehr oder weniger ein bestimmter Charakter heraus. Als Nachkommen der Römer, deren Größe sie verkündeten, waren sie von grenzenlosem Nationalstolz erfüllt, dem sich ein gewaltiges, leicht erklärliches Gefühl für ihre eigene Bedeutung zugesellte. Das Jahrhundert blickte bewundernd zu ihnen empor, sie wurden von Republiken und Tyrannen zu der Verwaltung von Staatsämtern und Ausführung von Gesandtschaften berufen, durch Geld und Schutz erkauften sich Stadte, Fürsten und Päpste ihr Wohlwollen, weil ihre Werke ihren Gonnern Unsterblichkeit versprachen. Sie selbst stellten sich in ihren Leistungen über die Alten, äußerten oft, daß von ihnen der Nachruhm der Zeitgenossen abhänge, und glaubten, daß ihr eigener Name nie untergehen werde. Eine Folge dieser Selbstüberhebung war eine bis ins Ungeheuerliche gesteigerte Empfindlichkeit. Wie die Humanisten maßlos im Lobe waren, um Geld und Ehren zu erreichen, so waren sie heftig im Tadel und in Schmähungen, wenn ihre Eitelkeit gereizt wurde. Ihre Moralität stand trotz der vielen salbungsvollen Abhandlungen über Zucht und Sitte recht niedrig, ihre Stellung zur Religion war verschieden: manche waren fromm, die meisten gleichgültig, einige auch ungläubig, doch griffen sie die Lehren der Kirche nicht an, sondern richteten ihren Spott nur gelegentlich gegen Mönche und

Geistliche. Die von den meisten vertretene philosophische Anschauung des Neuplatonismus suchte man mit der Kirchenlehre in Einklang zu bringen.

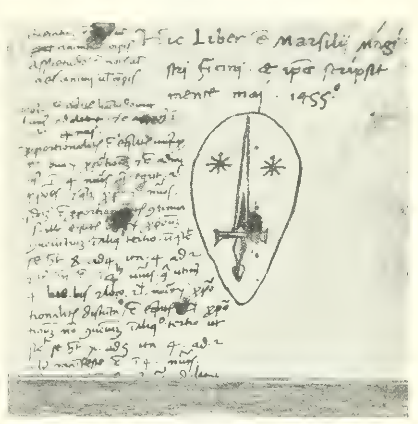
Die Werke der meisten Humanisten schlummern jetzt unter mehrhundertjährigem Staube in den Bibliotheken, ja selbst ihre Namen sind vergessen. Geblieben ist uns vor allem die Fülle des Bildungsstoffes, den sie zu neuem Leben erweckt haben, der eine ganz neue Denkweise hervorrief, und der in Italien eine neue Litteratur- und Kunstblüte zeitigte. In einer Geschichte der italienischen Litteratur hat der Humanismus als Ganzes, als Zeitrichtung Recht auf Behandlung; er mußte im allgemeinen charakterisiert werden, um seinen Einfluß auf die italienische Litteratur begreiflich zu machen. Wenn wir nun noch die bedeutendsten italienischen Humanisten dieser Zeit, die als besonders charakteristische Gestalten hervortreten, in Kürze vorführen, gehen wir am besten von den verschiedenen litterarischen Mittelpunkten aus, die sich an Fürstenhöfen und in Städterepubliken bildeten.

Florenz bleibt zunächst unter der thatkräftigen Förderung der Mediceer noch der Hauptsitz des wissenschaftlichen Lebens. Noch unter dem unmittelbaren Einflusse Coluccio Salutatis und seines Freundeskreises stand Leonardo Bruni aus Arezzo, daher gewöhnlich Leonardo Aretino genannt (1369—1444). Außer Bearbeitungen des Xenophon, Polybius und Procop verfaßte er eine Geschichte der Stadt Florenz in zwölf Büchern, die bis 1402 reicht. Sie trug ihm das für ihn und seine Kinder mit Steuerfreiheit verbundene Ehrenbürgerrecht (1439) ein und bei seiner Bestattung die Krönung mit dem Dichterlorbeer. Bernardo Rossellino meißelte ihm das Grabmal, wie er ihn bei der Feier liegen sah, mit dunkler Seide gekleidet und seine florentinische Geschichte auf der Brust (s. die Abbildung, S. 195). Die Grabschrift verfaßte sein Landsmann Carlo Marsuppini (Carlo Aretino), der ihm im Kanzleramte folgte (1399 bis 1453) und sich als Lehrer des Lateinischen und Griechischen an dem florentiner Studio bedeutenden Ruhm erwarb. Marsuppini begann im Auftrage Nikolaus' V. die „Ilias“ metrisch zu übersetzen, starb aber schon nach Vollendung des ersten Buches. Obgleich er auf dem Sterbebette Beichte und Abendmahl zurückwies, wurde er wie Leonardo feierlich in der Kirche Santa Croce beigesetzt.

Zu den berühmtesten Männern dieses Gelehrtenkreises gehört Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380—1459; s. die Abbildung, S. 197), der sich, obwohl er den größten Teil seines Lebens im Dienste der Kurie zubrachte, stets als Florentiner fühlte. Ihm verdankt der Humanismus die meisten Entdeckungen neuer Handschriften in Deutschland, Frankreich und Italien, die Sammlung vieler Inschriften und zahlloser Kunstgegenstände, die Bracciolini sich selbst aus dem Orient verschaffte, und die Abschriften vieler Manuskripte. Seine Villa in Terranuova bei Florenz enthielt außer seiner großen Bibliothek ein wahres Kunstmuseum. Er eiferte erfolgreich gegen die barbarische Zerstörung der Ruinen Roms, an der selbst humanistische Päpste teilnahmen. Vorzüglich verstand er es, den Großen und Mächtigen zu schmeicheln und ihnen reiche Geschenke zu entlocken. Er war einer der gewandtesten Pamphletisten seiner Zeit und als solcher von der Kurie hochgeschätzt und überall gefürchtet. Berüchtigt sind die Federkämpfe, die er mit Filelfo und Valla ausfocht, und seine Schmähschrift gegen den Papst Felix. Er verfaßte hauptsächlich moralische Traktate in Dialogform, die öfter auch satirische Ausfälle enthalten, z. B. den „Dialogus contra avaritiam“ (Gespräch gegen die Habsucht), „Dialogus de nobilitate“ (über den Adel), „Dialogus de infoelicitate principum“ (über das Unglück der Fürsten), „Dialogus de varietate fortunae“ (über den Wechsel des Glückes) und andere. Als Kanzler von Florenz schrieb er acht Bücher florentiner Geschichte (1350—1455), worin er aber nur die Kriege behandelt. [illegible] und auch seine „Facetien“, die bis 1452 entstanden, kurze Anekdoten meist recht unanständigen Inhalts, zuerst in einem Kreise päpstlicher Beamten erzählt, die sich unter

Martin V. abends in einem besonderen Zimmer des Laterans, dem Bugiale, d. h. „Lügenkammer“, wie sie es scherzhaft nannten, bei Wein und guter Laune zusammenfanden.

Ein bedeutender Gelehrter und Staatsmann war Giannozzo Manetti, der einer edlen florentiner Familie entstammte und 1396 geboren wurde. Er wurde Kaufmann, und erst mit fünfundzwanzig Jahren wendete er sich der Theologie und der klassischen Bewegung zu. Dem gelehrten Kamaldulenser Ambrogio Traversari (gestorben 1439, seit 1431 Ordensgeneral) verdankte er in erster Linie seine griechischen Kenntnisse, und neben dem Griechischen und Lateinischen lernte er auch Hebräisch. Er verwaltete viele und hohe Ämter in seiner Vaterstadt, später in Neapel. Hier starb er am 24. Oktober 1459. Aus dem Griechischen übersetzte er unter anderem Schriften des Aristoteles und das Neue Testament, aus dem Hebräischen die Psalmen ins Lateinische. Außerdem verfaßte er viele Reden, Lebensbeschreibungen, theologische und ethische Schriften. Einem jüngeren Geschlecht gehört bereits Marsilio Ficino (s. die Abbildung, S. 197, und die nebenstehende) an, der 1433 in Figline im Valdarno geboren wurde und 1499 starb. Ursprünglich für das Studium der Medizin bestimmt, wendete er sich auf Vermittelung und mit Unterstützung Cosimos de' Medici seiner Lieblingswissenschaft, der Philosophie, zu. Nach Vollendung seiner Studien übersetzte er im Auftrage seines Gönners sämtliche Schriften Platos ins Lateinische. Piero und Lorenzo de' Medici beschützten ihn gleichfalls, und er wurde nach Cosimos Tode die Seele der neuplatonischen Akademie. Sein philosophisches System legte er in den achtzehn Büchern der „Theologia platonica de immortalitate animarum“ (Platonische Theologie über die Unsterblichkeit der Seelen) dar, die er zwischen 1478 und 1480 vollendete. Außerdem übersetzte er Plotin und schrieb eingehende Erläuterungen zu ihm und zu Plato. Dantes „Monarchie“ übertrug er ins Italienische.



Schriftprobe des Marsilio Ficino. Aus einer von ihm im Jahre 1455 angelegten Notizensammlung, in der Riccardiana zu Florenz. (Die drei Zeilen rechts oben — der sonstige Inhalt der Niederschrift ist ohne Interesse — lauten: Hic Liber est Marsilij Magistri Ficini et ipse scripsit mense maj. 1455. — Dies Buch gehört Meister Marsilio Ficino, und er selbst hat es geschrieben im Monat Mai 1455.)

Cristoforo Landini, 1424 in Florenz geboren, vertrat seit Januar 1458 Rhetorik und Poetik an der Universität, war bis 1497 Kanzler der Republik und starb 1504. Außer drei Dialogen und drei Büchern schöner Elegien, die nach seiner Geliebten Alexandra „Xandra“ betitelt sind, haben wir von ihm Kommentare zu Horaz und Virgil, die „Kamaldulenser Disputationen“ (Disputationes Camaldulenses) mit Erörterungen über verschiedene philosophische Fragen und einer allegorischen Deutung der ersten sechs Bücher der „Äneis“, außerdem einen recht weitschweifigen Dante-Kommentar. Zu seinen Schülern gehörten auch Angelo Poliziano, den wir bald näher kennen lernen werden, und der sehr fruchtbare Ugolino Verino aus Florenz (1438—1516), der viele lyrische und religiöse Gedichte, verschiedene Traktate und Reden und ein Epos, die „Carlias“, schrieb, das Karl VIII. von Frankreich gewidmet ist und die

Thaten Karls des Großen feiert. Zum florentiner Gelehrtenkreise gehörte endlich noch Giovanni Pico, Graf von Mirandola und Concordia (s. die Abbildung, S. 203). Er wurde 1463 geboren und als ein Wunderkind betrachtet. Mit vierzehn Jahren bezog er die Universität Bologna zum Studium des kanonischen Rechtes und studierte später Philosophie an italienischen und französischen Hochschulen. In Florenz, wohin er 1484 kam, schloß sich der bisherige Aristoteliker der neuplatonischen Akademie an und suchte nachzuweisen, daß die Lehren des Aristoteles und Plato identisch seien. Er zog auch Hebräisch, Chaldäisch und Arabisch in seinen Forschungskreis und studierte die Kabbala. 1486 ging er nach Rom und schlug neunhundert Thesen aus den verschiedensten Gebieten öffentlich an, bereit, sie gegen jedermann zu verteidigen. Die Disputation kam freilich nicht zu stande, und einige der Thesen wurden 1487 durch Innocenz VIII. als ketzerisch bezeichnet. In der nächsten Zeit lebte Pico, vom Papste verfolgt und Anfang 1488 auf seinen Befehl sogar verhaftet, meist in Florenz in innigem Verkehr mit Ficino und Polizian. Er starb schon am 17. November 1494 an einem Fieber und konnte die großen Werke, die er geplant hatte, nicht ausführen. Was er geschrieben hat, ist von stark mystischem Hauche durchweht. Eine Aussöhnung mit dem Heiligen Stuhle war erst 1493 durch Alexander VI. zu stande gekommen.

Ein eifriger Förderer der humanistischen Studien war Alphons von Neapel. Unter seinem Schutze waren selbst die kühnsten Freigeister gegen die Kirche gesichert. Es ist daher kein Wunder, daß wir in Neapel außer Manetti noch anderen bedeutenden Gelehrten begegnen. Der älteste unter ihnen ist Antonio Beccadelli aus Palermo, daher gewöhnlich Panormita genannt (1394—1471). In Siena, wo er an der Universität studierte, verfaßte er unter dem Titel „Hermaphroditus" (1425—26) seine berüchtigte Sammlung unsittlicher Epigramme, die ihm wegen ihres eleganten Lateins viel Lob, aber auch wütende Angriffe seitens der Geistlichkeit eintrug. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Mailand begab er sich 1435 nach Neapel, wo ihn Alphons bereitwilligst aufnahm und zu seinem Lehrer und Ratgeber in wissenschaftlichen Dingen erkor. Er wirkte weniger durch Schriften als durch seinen ungemein anregenden geistigen Verkehr für die Ausbreitung der humanistischen Wissenschaft in Neapel: von Werken ist nur etwa noch die 1455 in vier Büchern erschienene Lobschrift „De dictis et factis Alphonsi regis" (Über die Aussprüche und Thaten des Königs Alphons) zu erwähnen. Acht Jahre später als Beccadelli war auch Bartolommeo Fazio aus Spezia (1400—1457) an den Hof Alphons' gekommen und wurde des Königs Hofgeschichtschreiber. 1451 veröffentlichte er ein Werk über Alphons' Thaten in sieben Büchern („De rebus gestis Alphonsi Aragonii regis"), das er später noch durch drei weitere vervollständigte. Außerdem verfaßte er ein Werk: „De viris illustribus" (Über berühmte Männer), worin er namentlich das Leben von Gelehrten darstellt.

Der bedeutendste Humanist am neapolitaner Hofe und unter allen Humanisten wohl der hervorragendste Dichter war Giovanni Pontano (s. die Abbildung, S. 205) aus Cerreto in Umbrien (1426—1503), der sich oft als militärischer Berater der Aragonesen und geschickter Politiker bewährte, sich aber 1495 von dem Fürstenhause abwandte und von da ab den Staatsgeschäften fern hielt. Er war das Haupt der nach ihm benannten pontanianischen Akademie und hat auch die Art und Weise ihrer Verhandlungen, die auf offener Straße im Porticus Antonianus stattfanden, in einigen Dialogen geschildert, in denen er treffliche Darstellungen des neapolitanischen Lebens mit philosophischen und sonstigen Erörterungen vereinigt. Er schrieb auch viele Traktate, sechs Bücher „De bello neapolitano" über den Krieg zwischen Ferdinand I. und Johann von Anjou, bei dem er selbst eine wichtige Rolle gespielt hatte, und andere Schriften in Prosa.

Sein Bedeutendstes leistete Pontano aber als Dichter. Das schönste seiner Lehrgedichte sind die fünf Bücher der „Urania“ in Hexametern, in die er sehr anmutig klassische Mythen verwebt. Voll leidenschaftlichen Feuers sind die beiden Bücher „Amores“ (Liebesgeschichten), voll bezaubernder Anmut die Elegien, von denen die drei Bücher „De amore conjugali“ (Über die Gattenliebe) mit den zartesten und wärmsten Farben seine überaus glückliche Ehe schildern, andere den Tod der Gattin und des Sohnes rührend beklagen, noch andere seine zweite Gattin feiern. An Formengewandtheit kann mit ihm nur Poliziano wetteifern. Er schrieb das Latein so vollkommen wie ein römischer Dichter, bewahrte sich aber völlig das moderne Denken und prägte mit sicherem sprachlichen Takt neue Ausdrücke, sobald er etwas sagen wollte, was dem Altertum fremd war.

Auch Rom blieb hinter Florenz und Neapel nicht zurück, auch hier erstanden dem Humanismus einflußreiche Gönner: unter humanistischen Päpsten, wie Nikolaus V. und Pius II., wurde die ewige Stadt gleichfalls ein Mittelpunkt der klassischen Studien. Hier wirkte der gelehrte Flavio Biondo aus Forli (1388–1463), einer der wenigen Humanisten, die nicht für Lohn schrieben und um die Gunst der Großen buhlten. Zunächst trat er in den Dienst der Republik Venedig, dann in den der Kurie. Nikolaus V. setzte ihn später zurück, weil er seine Arbeiten nicht richtig zu beurteilen verstand und ihn nicht als Übersetzer aus dem Griechischen benutzen konnte. Seine Werke sind teils historischen, teils antiquarischen Inhalts. Er schrieb einunddreißig Bücher Geschichte Italiens, vom Verfall des römischen Reiches bis auf seine Zeit (1452), eine Topographie des alten Rom unter dem Titel „Roma Instaurata“ (Das erneuerte Rom, 1446), eine „Italia illustrata“ (Das erläuterte Italien, 1453), die historische, geographische und antiquarische Nachrichten enthält, und endlich die „Roma triumphans“ (Das triumphierende Rom) in zehn Büchern (1459), ein Werk, das die römischen Altertümer darstellt. Die hohe Bedeutung seiner Arbeiten, die ohne rednerischen Pomp geschrieben sind, wurde erst später anerkannt.



Giovanni Pico von Mirandola. Nach dem Gemälde eines unbekannten Meisters (16. Jahrhundert), in den Uffizien zu Florenz. Vgl. Text, S. 202.

Größere Gunst erntete bei Nikolaus V. Lorenzo Valla. Er wurde in Rom geboren und wuchs hier auf. Vierundzwanzigjährig verließ er die Vaterstadt, und nachdem er sich an verschiedenen Orten aufgehalten hatte, suchte er Alphons von Neapel auf, begleitete ihn als Vorleser, wies für ihn 1440 das Ungeschichtliche der Schenkung Konstantins nach, auf Grund deren der Papst die Lehenshoheit über Neapel beanspruchte, und genoß als Hofgelehrter den vertraulichsten Verkehr seines Fürsten. Mit den Mönchen und Eugen IV. hatte er es durch höhnische litterarische Angriffe gründlich verdorben und konnte sich, als er 1446 nach Rom gekommen war, einem Ketzergerichte nur durch eilige Flucht entziehen. Dennoch wurde er von Nikolaus V. nach Rom gerufen und zum apostolischen Sekretär ernannt. Seit 1450 lehrte er Eloquenz und Rhetorik an der

Universität. Unter Calixtus wurde er päpstlicher Sekretär und erhielt reiche Pfründen, konnte sie aber nicht lange genießen, da er schon am 1. August 1457 starb. Valla war ein geistig hochbedeutender Mann, der nicht die Dichtkunst, sondern die Wissenschaft pflegte: sein Hauptgebiet waren die grammatischen und kritischen Studien. Er schreibt scharfsinnige philosophische Dialoge, greift die modernen Juristen an, die nichts von den großen römischen Rechtsgelehrten verständen, er weist die scholastische Logik in drei Büchern über die Dialektik als unhaltbar nach und kritisiert dabei scharf Aristoteles, er revidiert den Bibeltext. Sein wichtigstes Werk sind die „Elegantien der lateinischen Sprache" (Elegantiarum latinae linguae libri) in sechs Büchern, feinsinnige Beobachtungen des lateinischen Sprachgebrauches, die zuerst vor 1444 erschienen und unter Calixtus zu zwölf Büchern erweitert wurden. Aus dem Griechischen übersetzte er Thukydides und Herodot und auch sechzehn Bücher der Ilias in lateinischer Prosa, und für König Alphons schrieb er in drei Büchern die Geschichte seines Vaters, des Königs Ferdinand von Aragonien und Sizilien, ein vorzügliches Werk, das aber nur einige Regierungsjahre seines Helden behandelt. Sein kühner Geist, der alles schonungslos angriff, was er nicht gutheißen konnte, zog ihm viele Feindschaften zu. Mit Poggio wechselte er eine ganze Reihe Invektiven, andere mit Fazio und Panormita.

Nikolaus V. (1447–55) hatte durch die größte Freigebigkeit die humanistischen Studien gefördert, ohne selbst litterarisch thätig zu sein. Sein zweiter Nachfolger dagegen, Enea Silvio Piccolomini, als Papst Pius II. (1458–64), nahm selbst durch eine ganze Anzahl hervorragender Schriften an ihren Arbeiten teil. 1405 in Corsignano geboren, genoß er seine Ausbildung in Florenz und war auf dem Baseler Konzil in verschiedenen Stellungen beschäftigt. 1442 machte ihn Friedrich III. zum Sekretär der Reichskanzlei. Aus einem Verfechter der kirchlichen Freiheiten wurde er um diese Zeit zu einem Anhänger des absoluten Papsttumes, und es gelang ihm, Friedrich III. und Deutschland dem Heiligen Stuhle wieder zuzuführen. 1447 wurde er dafür mit dem Bistume Triest belohnt, und seine glänzende Laufbahn erreichte ihren Höhepunkt, als er 1458 zum Papst gewählt wurde. In seiner Jugend hatte er schlüpfrige Verse geschrieben, eine sehr sinnliche Novelle, „Euryalus und Lucretia", und eine Komödie „Chrisis". Aus späterer Zeit stammen außer seinen Reden, Briefen und sonstigen kleineren Arbeiten seine in mancher Hinsicht wichtigen historischen und geographischen Werke: die Kommentare über das Baseler Konzil, die Geschichte Kaiser Friedrichs III., die Jahre 1451 und 1452 umfassend, die Geschichte Böhmens, die unvollendete „Kosmographie", worin er die ganze bekannte Welt unter Hinzufügung geschichtlicher Bemerkungen beschreiben wollte, und die „Denkwürdigkeiten" aus seinem Leben.

Förderte Pius durch solche Arbeiten Kunst und Wissenschaft, so übte er doch auf der anderen Seite kein so glänzendes Mäcenatentum wie sein Vorgänger und wollte besonders von den lateinisch dichtenden Gelehrten nichts wissen. Sein Nachfolger, Paul II., aber geriet sogar mit mehreren der römischen Humanisten in direkten Konflikt. Pomponius Laetus aus Neapel (1428–98), der an der Universität lehrte, hatte in Rom eine Akademie nach dem Muster der [illegible] gegründet, worin man sich mit dem Altertum beschäftigte. Ihm und anderen Teilnehmern an der Akademie machte Paul II. 1468 einen Prozeß wegen Gottlosigkeit und Verschwörung [illegible] Leben. Die Angeklagten wurden endlich freigesprochen und die aufgelöste Akademie [illegible] IV. wieder hergestellt. Zu ihr gehörte auch Bartolommeo Sacchi, der sich nach [illegible] Piadena bei Cremona Platina nannte (1421–81). Er wurde unter Sixtus [illegible] vatikanischen Bibliothek und schrieb unter anderen Werken die wichtigen Lebens[illegible] Päpste. Ein bedeutender Gelehrter war Niccolò Perotti aus Sassoferrato

(1430—1480), der schon mit einundzwanzig Jahren an der Universität Bologna lehrte und seit 1458 Bischof von Siponto war. Die Übersetzung des Polybius ins Lateinische, die er in Nikolaus' Auftrage verfaßte, und die ihm dessen Gunst verschaffte, ist sehr frei. Seine wichtigsten Bücher sind eine lateinische Schulgrammatik und vor allem der erst nach seinem Tode unter dem Titel „Cornucopiae" (Füllhorn) herausgegebene Kommentar zu Martial.

In Ferrara lehrte die längste Zeit seines Lebens Guarino Guarini aus Verona (1370—1460; s. die Abbildung, S. 206) und neben ihm Giovanni Aurispa aus Noto (1372—1459). Beider Bedeutung liegt nur zum geringsten Teil in ihren Werken: war Aurispa als vom Glück begünstigter Sammler griechischer Handschriften mit reicher Beute von seinem Aufenthalt in Konstantinopel zurückgekehrt, so entfaltete Guarini vor allem als Lehrer und Erzieher eine fruchtbare Thätigkeit, ohne sich freilich in letzterer Eigenschaft dem berühmten Pädagogen Vittorino Rambaldoni aus Feltre (1378—1446) an die Seite stellen zu können, der im benachbarten Mantua wirkte und dort die Fürstensöhne und Kinder der Adligen in einer Fürstenschule („casa giocosa"), die der niederen Stände in einer Armenschule unterrichtete.



Giovanni Pontano. Nach einer Büste von Giovanni Gioviano (Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts), im Besitze des Municipiums von Genua. Vgl. Text, S. 202.

Mit vollem Recht ist Vittorino der Begründer der modernen Pädagogik genannt worden, obwohl er nie ein Lehrbuch geschrieben hat.

In Mailand begünstigten die Visconti und Sforza die Gelehrten ebenfalls, freilich mehr, um mit ihnen zu glänzen. Hier finden wir Gasparino da Barzizza (1370—1431), der zuerst, im Gegensatz zu Petrarca und Salutato, für den Ciceronianismus im Briefstil und sonst eintrat, Musterbriefe und ein Lehrbuch der Rhetorik schrieb. Seine Herstellungen lateinischer Texte sind sehr willkürlich, doch sind seine Leistungen als Erklärer klassischer Schriften für die Zeit sehr anerkennenswert. Sein Sohn Guiniforte (1406 bis etwa 1460), der seit 1433 im Dienste des Herzogs von Mailand stand und seines Vaters Lehrstuhl erhielt, war weniger bedeutend, nahm aber seit 1442 als Sekretär Filippo Marias und seines Nachfolgers Francesco Sforza eine angesehene Stellung ein und wirkte zugleich als Prinzenerzieher.

Am mailänder Hofe hielt sich auch lange Zeit ein Mann auf, der ein wahres Musterbeispiel des unsteten, maßlos eitlen, überall um Gunst buhlenden, zornmütigen Humanisten jener

Zeit ist Francesco Filelfo (s. die Abbildungen, S. 207 und 209). Sein Leben möge daher etwas ausführlicher erzählt werden. Er wurde am 25. Juli 1398 in Tolentino in der Mark Ancona geboren und studierte in Padua, wo er schon als Lehrer der Rhetorik auftrat. Von dort ging er nach Venedig und unterrichtete die Söhne verschiedener Adelsfamilien mit solchem Erfolge, daß ihm das Bürgerrecht und das Amt eines Sekretärs beim venezianischen Gesandten in Konstantinopel verliehen wurde (1420). Dadurch wurde ihm die Möglichkeit geschaffen, bei dem Neffen des Manuel Chrysoloras, Johannes, und nach dessen Tode bei Chrysococcas Griechisch zu studieren. Er blieb sieben Jahre in Konstantinopel, die fünf letzten als Sekretär und Rat des Kaisers Johannes Paleologos. Dann aber begab er sich im Auftrage des Bailo zum Sultan Murad und folgte einer kaiserlichen Gesandtschaft nach Buda zu König Sigismund. Diesem schloß er sich an und kam in seiner Begleitung 1424 nach Krakau, wo er bei Wladislaws II. Hochzeit eine Rede hielt. Nach seiner Rückkehr heiratete er die Tochter seines Lehrers Johannes Chrysoloras, Theodora, und ging wieder nach Venedig, reich beladen mit vielen griechischen Büchern, die er in Konstantinopel erworben hatte, aber allerdings zunächst auf lange Zeit verpfänden mußte. Kurz darauf wurde er in Bologna als Professor der Rhetorik und Moralphilosophie angestellt. Politische Verhältnisse machten ihm indessen den Aufenthalt bald unleidlich, und so nahm er auf ein Jahr eine Professur in Florenz an. Schon damals hielt man ihn für den bedeutendsten Kenner des Griechischen und den größten Dichter in lateinischer Sprache. Er las Latein, Griechisch, Rhetorik und Philosophie und behauptet selbst, täglich vierhundert Zuhörer oder mehr gehabt zu haben, nicht nur aus der Stadt, sondern zum Teil auch aus fremden Ländern. Zu seinen Schülern zählten unter anderen Nikolaus V. und Pius II. Nebenbei erklärte Filelfo im Dome die „Göttliche Komödie“ in italienischer Sprache. Er fühlte sich als den bedeutendsten Mann in Florenz, von allen verehrt und bewundert, selbst von den vornehmsten Damen, die ihm auf der Straße Platz machten. Bald aber zog er sich durch sein eitles Wesen und seine Geldgier viele Gegner zu, darunter besonders Niccoli, Carlo Aretino, Traversari und Cosimo de' Medici. Trotzdem verlängerte er 1431 seinen Vertrag auf drei Jahre mit erhöhtem Gehalte.



Guarino Guarini (Veronese). Nach einem Gemälde im Museo Trivulziano zu Mailand, wiedergegeben in Rosmini, „Vita e disciplina di Guarino Veronese“, Brescia 1805. Vgl. Text, S. 205.

Als ihm von seinen Feinden allerlei Unannehmlichkeiten bereitet wurden, griff er Marsuppini und Niccoli in unflätiger Weise an, nannte jenen einen Ränkeschmied, Faulpelz, Neider und Wucherer, diesen einen unverträglichen Menschen und altersschwachen Greis. Poggio antwortete, gleichfalls anonym, für Niccoli mit einer Schmähschrift und wurde dadurch Filelfos unversöhnlicher Feind. Jetzt wurden die Angriffe Filelfos immer maßloser und schamloser, und er erdreistete sich sogar, Cosimo Lehren zu erteilen. Da wurde er eines Tages im Frühling 1433 von einem gedungenen Meuchelmörder angefallen. Er hielt ihn für ausgesendet von seinen

Gegnern, jubelte daher laut, als im selben Jahre Cosimo gestürzt und verbannt wurde, und überschüttete seine litterarischen Feinde mit Hohn und mit Spott; Palla Strozzi aber, dem Führer der Adelspartei, machte er Vorwürfe, daß er den verhaßten Mediceer nicht hinrichten ließ. Als Cosimo noch vor Ablauf eines Jahres aus der Verbannung zurückkehrte, entfloh Filelfo nach Siena, von wo aus er, zum Rebellen erklärt, den Kampf fortsetzte. Abermals suchte ihn hier derselbe Meuchelmörder auf, abermals wurde er jedoch vor der Ausführung seines Vorhabens gefangen und diesmal mit dem Abhauen einer Hand bestraft. Filelfo mietete nun seinerseits mit verbannten florentiner Adligen einen Mörder, um Cosimo und Marsuppini zu töten. Doch auch dieser wurde gefaßt und büßte mit dem Verluste beider Hände, während Filelfo selbst aus dem florentiner Gebiet verbannt sein und ihm die Zunge ausgeschnitten werden sollte, sobald man seiner habhaft würde. Trotzdem setzte der streitbare Gelehrte seinen litterarischen Kampf gegen Cosimo fort und ließ außer Satiren 1437 ein giftiges Pamphlet in Prosa gegen ihn los. Für den Mediceer trat seinerseits Poggio ein. Zwischen beiden wurde der Streit in der unflätigsten Weise geführt; beide überboten sich gegenseitig in der Erfindung der boshaftesten Lügen, wobei selbst das Heiligtum der Familie nicht geachtet, sondern durch die rohesten und gemeinsten Verleumdungen entweiht wurde. Ein im Auftrage Cosimos gleich nach dem Erscheinen des Pamphlets von Traversari unternommener Versöhnungsversuch scheiterte. Filelfo, der dem Mediceer nicht traute, antwortete: „Cosimo braucht Dolch und Gift gegen mich, ich meinen Geist und meine Feder gegen ihn.“ Der Streit mit Poggio dauerte bis 1447, ohne daß sich die Gegner je wirklich versöhnten; selbst im Grabe ließ Filelfo dem Feinde keine Ruhe, sondern bekämpfte ihn noch wiederholt.



Francesco Filelfo. Nach einem alten Holzschnitt, wiedergegeben in Yriarte, „Un condottiere au XV. siècle“, Paris 1882. Vgl. Text, S. 206.

In Siena blieb er vier Jahre und lehrte dann ein Semester in Bologna. Im Juli 1438 erhielt er von Filippo Maria Visconti eine Einladung nach Mailand, wonach er längst gestrebt hatte. Sein Gehalt betrug dort im ersten Jahre fünfhundert und im zweiten schon siebenhundert Dukaten, dazu überwies ihm der Herzog ein schön eingerichtetes Haus, machte ihn zum Bürger Mailands und zog ihn zu allen Hoffestlichkeiten hinzu. Häufig erhielt er Gnadengeschenke. Von Mailand aus hetzte er weiter gegen seine Feinde und schleuderte unter anderem gegen Cosimo das „Buch von der Verbannung“ (Commentationes florentinae de exilio); zehn Bücher sollte es umfassen, aber nur drei davon sind erhalten, strotzend von den schmutzigsten Angriffen. Als Filippo Maria gestorben war, suchte Filelfo es mit allen Parteien und Prätendenten zu halten, sich auch mit Cosimo durch einen verächtlichen Widerruf alles dessen, was er gegen ihn geschrieben hatte, wieder zu versöhnen. Als er sah, daß das Glück dem Sforza günstig

war, wendete er sich ganz ihm zu und hielt an der Spitze der an Sforza gesendeten mailänder Abordnung die Rede, welche den Condottiere zur Übernahme der Herrschaft einlud. Er blieb für ein bestimmtes Gehalt als Hofdichter in Mailand und begann die „Sforziade“, ein Epos in Hexametern, das in vierundzwanzig Büchern die Heldenthaten seines Herrn und anderer gut zahlender Fürsten zu feiern bestimmt war. 1451 war das erste Buch bereits fertig, und 1455 überreichte er dem Herzog vier Bücher. Nach seiner Ansicht nicht genügend belohnt, wollte er nur noch zwanzig, dann nur noch sechzehn Gesänge zu 12,800 Versen schreiben. 1463 sind acht Bücher fertig, aber mit nur 6400 Versen, und nach dem Tode des Herzogs gab er die Arbeit ganz auf.

Schon 1441 war seine Frau Theodora gestorben. Statt ins Kloster zu gehen, wie er anfänglich plante, heiratete er auf Filippo Marias Betreiben eine reiche Mailänderin. Nach deren baldigem Tode (1448) erbat und erhielt er von Nikolaus V. die Erlaubnis, in den geistlichen Stand zu treten, that dies aber nur, um sich fette Pfründen und den Kardinalshut zu sichern. Als ihm das Warten darauf zu lange dauerte, schmähte er den Papst und heiratete eine dritte Frau. Trotzdem grollte ihm der Papst nicht und nahm ihn, als er 1453 nach Capua zu Alphons reiste, der schon seit Jahren den Wunsch geäußert hatte, ihn kennen zu lernen, in Rom aufs freundlichste auf und ließ ihn erst nach neun Tagen ziehen, als er die Alphons gewidmeten Satiren gelesen hatte. Bei der Abreise gab er ihm eigenhändig fünfhundert Goldgulden, überwies ihm ein Sekretariat mit sechshundert Dukaten Gehalt und versprach, in Zukunft so für ihn zu sorgen, daß er nie wieder Not leiden würde. Er sollte Homer übersetzen; doch der Papst starb vor Ausführung seines Gedankens. Alphons machte Filelfo zum Ritter mit Goldsporen und krönte ihn zum Dichter. Überall an den Höfen, wo er durchreiste, bekam er reiche Geschenke. Kein Humanist hat es wie er verstanden, aus seiner Dichtkunst Geld zu schlagen, keiner hat so unverschämt gebettelt, keiner so verschwenderisch gelebt und dabei immer über Not geklagt. Wenn ihm in Mailand Bitten nichts nützten, so drohte er, fortzugehen: das verfehlte nie seine Wirkung, und er wußte es. Die verschiedensten Fürsten Italiens, Hofleute und geistlichen Würdenträger, die Päpste eingeschlossen, ja selbst auswärtige Herrscher suchte er durch das Versprechen zu brandschatzen, sie in seinen Gedichten unsterblich zu machen, und fast immer hatte er

Übertragung der auf S. [illegible] stehenden Handschrift

Ma[illegible] clarissime [illegible] tanquam frater hon[illegible]! harete inteso per
la [illegible] del M[illegible] messer [illegible] [illegible] demandarue il salvocondocto
per me, come io sono [illegible] col papa a leggere in lo studio romano
[illegible] salario [illegible] de fiorini [illegible] [illegible] e [illegible] speranza de
[illegible] la [illegible] [illegible]. [illegible] nostra ma-
[illegible] senza el nostro singulare et usitato soccorso io non
me [illegible] de [illegible]. Il perche ve pregho, ve piacia [illegible]
[illegible] ducati d'oro cinquanta [illegible]. Ma sia presto,
[illegible] salario commencia, quando che sia in roma. E anche [illegible]
[illegible] la [illegible] il [illegible] in roma, [illegible] sia
[illegible], che sono [illegible], che molti cardenali me desydera-
[illegible]. Vale spes mea unica. Ex Milano xxvi octobris 1474.

Philelfus.

[illegible] und berühmter Mann, wie ein Bruder verehrenswert! Ihr werdet vernommen haben durch
[illegible] Herrn [illegible], als er Euch um ein Geleit für mich bat,
[illegible] übereingekommen bin, an der römischen Universität zu lesen
[illegible] Gehalt von [illegible]hundert römischen Gulden und der Hoffnung, daß er [illegible]
[illegible], das [illegible] sein wird. Nun benachrichtige ich Euer [illegible]-
[illegible], [illegible] Eure besondere und gewohnte Hilfe nicht
[illegible] kann. Darum bitte ich Euch, es möge Euch gefallen,
[illegible] Dukaten zu unterstützen. Aber es sei schnell,
[illegible], sobald ich in Rom angekommen bin. Auch wird es mir
[illegible] mich in Rom zu befinden, bevor
[illegible] benachrichtigt worden, daß viele Kardinale nach mir [illegible]
[illegible]. Lebe wohl, meine einzige Hoffnung! Mailand den 26. Oktober 1474.

Philelfus.

damit Erfolg. Bald brauchte er das Geld, um seine verpfändeten Bücher auszulösen, bald mußte er eine Tochter ausstatten, bald hatte er eine Reise zu machen. Den Spendern wurde maßloses Lob in Briefen und Versen zu teil, die Unfreigebigen und nach seiner Ansicht Undankbaren schmähte er aber auch, und zu diesen rechnete er seinen ehemaligen Schüler Pius II., den er, während der Wehrlose in Ancona mit dem Tode rang, so schamlos angriff, daß Pius' Nachfolger Paul II. den Herzog von Mailand veranlaßte, den zornmutigen Gelehrten einige Zeit gefangen zu setzen. Später widerrief der charakterlose Mann des Vorteiles wegen alles.

Als der Herzog Francesco gestorben war (1466), fühlte sich Filelfo in Mailand nicht mehr recht wohl, und er litt wirklich öfter Not. Sixtus IV. verlieh ihm das Sekretariat, das er verloren hatte, wieder und berief ihn als Professor an die Universität nach Rom. Von 1476 an blieb er zunächst in Mailand, aber 1481 zog ihn Lorenzo de' Medici, nachdem das Verbannungsdekret gegen ihn aufgehoben worden war, als Professor des Griechischen nach Florenz. Vierzehn

Ein Brief des Francesco Filelfo. Nach dem Original (1474), im Staatsarchiv zu Florenz. Vgl. Text, S. 2[illegible].

Tage nach seiner Ankunft, am 31. Juli 1481, erlag der dreiundachtzigjährige Greis aber den Anstrengungen der Reise. Er selbst stellte sich über Cicero und Virgil. Jener ist nur als Redner berühmt, dieser nur als Dichter, er aber ist beides zugleich und schreibt dazu Griechisch. „Wo findest du meinesgleichen?" ruft er daher triumphierend aus. Obgleich er der fruchtbarste und vielseitigste Dichter seiner Zeit ist — die „Sforziade" hat 6400 Verse, die Satiren haben 10,000, ebenso die Oden und die von Obscönitäten strotzenden zehn Bücher Epigramme, Distichen, Elegien u. s. w., die er „De jocis et seriis" (Scherz und Ernst) nannte; dazu schrieb er 2400 griechische Verse —, haben seine poetischen Arbeiten nur kulturhistorisches, geschichtliches und biographisches Interesse, und nur die Satiren sind ganz gedruckt. Er verfaßte auch eine Anzahl Übersetzungen aus dem Griechischen und zahllose Reden und Briefe. Sein Hauptverdienst beruht auf seiner Wirksamkeit als Professor, da er Lateinisch und Griechisch gleich gründlich verstand und ein gewandter Lehrer war.

Sein ältester Sohn von vierundzwanzig Kindern, Giammario Filelfo, der 1426 in Byzanz geboren und 1440 zum Studium des Griechischen dorthin geschickt wurde, führte ein wüstes, unstetes Leben und brachte es zu keiner größeren Bedeutung, obgleich er ebenso

[illegible] und fruchtbar war wie sein Vater. Er starb schon 1480 in Mantua; seine Werke blieben ungedruckt. Am mailänder Hofe lebte endlich auch noch Filelfos Gegner Pier Candido Decembrio, 1399 in Pavia geboren. Er trat als Sekretär in den Dienst des Filippo Maria und mußte auch Gesandtschaften ausführen. Nach des Herzogs Tode schloß er sich den Republikanern an und gehörte zu den Häuptern der Regierung. Gegen 1456 wurde er aber von Francesco Sforza wieder zu Gnaden angenommen und lehrte Latein und Griechisch in Mailand. Hier starb er am 12. Dezember 1477. Von den zahlreichen Werken des verschiedenartigsten Inhaltes, Übersetzungen aus dem Griechischen u. s. w., die er hinterlassen hat, sind die wichtigsten sein Leben Filippo Marias und Francesco Sforzas, letzteres eine Lobschrift, ersteres nach der Wirklichkeit gezeichnet.

In Venedig nahmen sich einzelne Adlige thatkräftig der neuen Wissenschaft an; der Staat als solcher stand zu ihr in keinem Verhältnis, er verlieh seine Ämter unabhängig von der klassischen Bildung. Daher hat der Humanismus hier in seinem ganzen Auftreten etwas Aristokratisches; widerlicher Zank und Streit ist verpönt. Von dem edlen Lionardo Giustiniani haben wir an anderer Stelle zu sprechen. Neben ihm war ein eifriger Humanist der ausgezeichnete Staatsmann Francesco Barbaro (1398—1454), der bei Guarino vorzüglich Griechisch gelernt hatte. Schon mit siebzehn Jahren schrieb er für seinen Bruder einen vielbewunderten Moraltraktat: „De re uxoria“ (Über den Ehestand), wozu natürlich die Alten, namentlich die Griechen, den Stoff geliefert haben, und übersetzte aus dem Griechischen. Er that sich hervor im Sammeln und Vergleichen von Handschriften, hielt oft Reden und verfaßte einen reichhaltigen Briefwechsel, der auch geschichtlich von Bedeutung ist. In Venedig lehrte ferner Giorgio Merula aus Alessandria (1440—94), der später an den Hof Lodovico Sforzas ging und die Geschichte der Visconti schrieb, längere Zeit Litteratur, und wirkte Marcantonio Sabellico aus Rom (1436—1506), der die Geschichte der Republik Venedig verfaßte. Beide kommentierten auch klassische Schriftsteller.

In Bologna trafen wir schon manchen bedeutenden Humanisten als Lehrer, und hier wirkten auch noch Antonio Urceo aus Rubiera (1446—1500) und Filippo Beroaldi aus Bologna (1453—1505), beide berühmt wegen ihrer Reden, Gedichte und Kommentare. Endlich wäre von den kleinen Höfen noch Rimini hervorzuheben, wo sich unter Sigismondo di Pandolfo Malatesta, der selbst eine gute Bildung besaß, ein reges künstlerisches und humanistisches Leben entfaltete. Sein Hofdichter war Basinio Basini aus Parma (1421—57), ein Schüler Vittorinos da Feltre, der in Ferrara bei dem Griechen Theodoros Gaza Griechisch erlernte. Er verfaßte ein Heldengedicht „Meleagris“, das den Tod Meleagers zum Gegenstand hat und ihm 1448 den Lehrstuhl für lateinische Beredsamkeit in Ferrara einbrachte. Schon 1449 aber verließ er aus politischen Gründen die Stadt, um nach Rimini überzusiedeln, wo er fortan in behaglicher Muße lebte. In seinem „Isottaeus“ feiert er in vier Büchern, in Nachahmung der Heroiden Ovids, das Verhältnis seines Herrn zu Isotta degli Atti. Das Heldengedicht „Hesperis“, in dreizehn Büchern, eine Nachahmung der homerischen Gedichte, stellt Sigismondos [illegible]thaten als Führer der Florentiner im Kampfe gegen Alphons von Neapel (1448) und [illegible] von Kalabrien (1452) dar. Daneben schrieb er noch eine „Astronomica“ in zwei [illegible] ein Lehrgedicht über Astronomie, und begann eine Bearbeitung der „Argonautica“ des [illegible] von Rhodos, über der er indessen starb. Basini war ein hochbegabter Dichter, dessen [illegible] Verbreitung fanden.

2. Die Litteratur bis gegen das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts.

Obgleich der Humanismus die besten Geister völlig gefangen zu nehmen schien, ging die italienische Litteratur doch nicht zu Grunde. Ihre stärksten Wurzeln behielt sie auch im 15. Jahrhundert naturgemäß zunächst noch in Florenz, das ihre erste Blüte gesehen hatte. Doch allmählich dehnte sie sich über die ganze Halbinsel aus und fand eine Anzahl neuer Pflegestätten, die bald mit Florenz wetteifern konnten. Sie beginnt, sich durch die befruchtenden Elemente des Humanismus zu einer wirklich italienischen, die ganze Halbinsel umfassenden Litteratur zu entwickeln. Die grenzenlose Begeisterung für das klassische Altertum trieb die Humanisten anfänglich wohl manchmal sogar zur Verachtung der großen Dichter des 14. Jahrhunderts: man nannte Dante einen Dichter für Schuster, dessen Buch gut dazu sei, daß die Spezereiwarenhändler Düten daraus machten. Solche maßlose Angriffe waren aber selten und erfuhren von den Anhängern der Richtung des 14. Jahrhunderts, besonders von dem als Petrarkisten erwähnten Cino Rinuccini und von Domenico da Prato, scharfe Zurückweisungen. Häufiger gefiel man sich darin, das Latein der großen Dichter zu bekritteln und ihnen allerlei Lücken und Fehler in ihren klassischen Kenntnissen vorzuwerfen. Dieselben Leute, die dies thaten, hegten vor den italienischen Dichtern oft eine große Ehrfurcht. Selbst Filelfo, der von einer italienischen Litteratursprache nichts wissen wollte, erklärte an Feiertagen im Dome zu Florenz die „Göttliche Komödie“ (vgl. S. 206) und schrieb einen Kommentar zu Petrarcas Canzoniere sowie ein italienisches Gedicht in Terzinen auf Johannes den Täufer. Leonardo Bruni verfaßte Lebensbeschreibungen Dantes und Petrarcas in italienischer Sprache, Poggio achtete die „Göttliche Komödie“ den Werken der Alten gleich, nur fehle ihr die Darstellung in lateinischer Sprache. Guiniforte Barzizza schrieb um 1440 einen Kommentar zur „Hölle“, und von der Mitte des Jahrhunderts an beschäftigen sich die Humanisten immer eifriger mit dem Gedicht und seinem Verfasser; es sei nur an Landinos Kommentar zur „Komödie“ und Ficinos Übersetzung der „Monarchia“ ins Italienische erinnert. In petrarkischer Weise schrieben viele Humanisten, darunter Pius II., größtenteils längst vergessene oder verloren gegangene Kanzonen und Sonette. Verschiedene andere übersetzten Novellen Boccaccios ins Lateinische, und selbst die „Göttliche Komödie“ mußte sich eine Umwandlung in Hexameter und eine Interlinearversion gefallen lassen. Dies zeigt neben der Verehrung für die großen Dichter zugleich die unüberwindliche Abneigung, welche die Humanisten, die sich nicht als Italiener, sondern als Bürger der die ganze gebildete Welt umfassenden Gelehrtenrepublik fühlten, anfänglich gegen die italienische Sprache hegten.



Leon Battista Alberti. Nach einer Bronzeplatte (15. Jahrhunderts), in der Sammlung Dreyfus zu Paris.

Erst im vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts tritt in diesem Urteile eine Wandlung zu gunsten der Volkssprache ein. Vor allen ist es Leon Battista Alberti (s. die obenstehende Abbildung und S. 213), der die Gleichberechtigung des Italienischen mit den klassischen Sprachen verficht, und auf sein Betreiben fand am 22. Oktober 1441 im Dom zu Florenz ein öffentlicher

Dichterwettkampf in italienischer Sprache statt, als dessen Thema „die wahre Freundschaft" aufgestellt worden war; er wurde „certame coronario" genannt, weil dem Sieger ein silberner Lorbeerkranz überreicht werden sollte. Die Wahl des Themas that die Absicht kund, zu beweisen, daß die Vulgärsprache ebensogut wie das Lateinische im stande sei, einen ernsten und erhabenen Gegenstand zu behandeln, war aber im übrigen sehr ungeschickt. Es beteiligten sich eine ganze Anzahl „Dichter" an der Preisbewerbung, darunter nicht nur Männer aus dem Volke, wie der fruchtbare Petrarkist Anselmo Calderoni, sondern auch gelehrte Humanisten, unter ihnen der Jurist und spätere Kanzler Benedetto Accolti, Leonardo Dati und Alberti selbst. Letztere beiden waren dabei auf den unglücklichen Gedanken gekommen, lateinische Metren im Italienischen nachzubilden, indem sie einfach die Quantitätsregeln jener Sprache auf diese übertrugen. Die zehn Preisrichter, päpstliche Sekretäre, erkannten keinem der Bewerber den Kranz zu, sondern widmeten ihn der Kirche, und eine Wiederholung des Wettkampfes, bei der „der Neid" das Thema bilden sollte, fand nach dem Mißerfolg dieses Versuches gar nicht statt. Immerhin haben wir aber hier den ersten bedeutsamen Vorstoß der Vulgärsprache gegen die Allmacht des Latein, die allmählich mehr und mehr schwindet, aber noch am Ende des Jahrhunderts verfochten und von Männern wie Cristoforo Landino und Lorenzo de' Medici begeistert bekämpft wurde.

Die Weiterentwickelung der italienischen Litteratur des 14. Jahrhunderts vollzieht sich also zunächst im wesentlichen noch in Florenz. Zum guten Teil steht sie wieder unter dem direkten Einfluß der drei großen Dichter. Die „Göttliche Komödie" rief eine Nachahmung des Matteo

Übertragung der auf S. 213 stehenden Handschrift:

dixisti persepius te uelle
Marine, salue. ~~Cupiebat~~ aliquid de meiſ ſtudijſ uidere, qua in re ~~[illegible]~~ tibi ſatiſfacere
plurimum cupiebam. Sed [illegible] ad quem
cenſebam nihil niſi ſumma arte et lima perfectam atque expolitam dedi oportere.
uoluntatj
Tandem, fretuſ tua facilitate, Cenſui officioſiuſ a me fieri, ſi ~~[illegible]~~ tuę potiuſ
quam uerecundie meae obtemperarem. Ea propter uolui potitum hunc noſtrum ad te
ut
primum uenire. Ex quo uelim non quid ingenio ualeam ſciſciteriſ, ſed potitum
diſcaſ unum fuiſſe in quo laudando aliquid ſtuduerim. Habeo quidem pleraque
alia que legenteſ poſſint delectare. Verum ſcias, non ſine aſtu hunc a me potitum
[illegible] fuiſſe. Scin quare? Certe quia exiſtimo tantum apud te ~~[illegible]~~ pueri
ualituram
ſanctitatem rerumque ~~ab adoleſcente~~ geſtarum admirationem [illegible], ut pluſ animo ad potitum
quam ad meam eloquentiam pendeaſ. Qui quidem ~~potituſ~~, cum ſua uirtute placuerit,
nihil mihi ampliuſ querendum iudicabo. Amo enim eiuſ ~~potiti~~ laudem, in qua
amplificanda non nihil diligentie poſui, ut uidebiſ. Eumque a te pariter ac a
ceteriſ amari uehementer opto, quod te facturum exiſtimo, ſi me legeſ.
Lege igitur et baptiſtum tuum tibj comendatum habe.

Du hast öfter gesagt, Du wollest
Marino, sei gegrüßt! ~~Du wünschtest~~ etwas von meinen Arbeiten sehen. Darin ~~[illegible]~~ wünschte ich Dich möglichst zu befriedigen.
[illegible] fürchtete allzusehr Dein sehr feines Urteil, vor das man,
glaubte ich, nur etwas mit höchster Kunst und Feile Vollendetes und Ausgearbeitetes bringen dürfe.
Deinem Willen
[illegible] im Vertrauen auf Deine Liebenswürdigkeit, glaubte ich, es wäre gefälliger von mir, wenn ich ~~Deinen Bitten~~ mehr
[illegible] Schüchternheit gehorchte. Deswegen wollte ich, daß dieser unser Potitus zuerst zu Dir
[illegible] Daran sollst Du nicht erfahren, was mein Geist wert ist, sondern erkennen, daß Potitus
[illegible] zu dessen Preis ich mich ein wenig bemüht habe. Ich habe zwar mehreres
[illegible] Leser ergötzen könnte. Du mußt aber wissen, daß dieser Potitus von mir nicht ohne List
[illegible] Weißt Du, warum? Nun, weil ich glaube, daß bei Dir ~~des Potitus~~ des Knaben
[illegible] Bewunderung ~~des Jünglings~~ seiner Thaten bewirken wird, daß Du mit dem Geiste mehr bei dem Potitus
[illegible] weilst. Wenn dieser ~~Potitus~~ durch seine Tugend gefällt,
[illegible] zu wünschen zu haben. Denn ich liebe ~~des Potitus~~ sein Lob, das
[illegible] aufgewendet habe, wie Du sehen wirst. Und daß er von Dir wie von
[illegible], wünsche ich. Dies, glaube ich, wirst Du thun, wenn Du mich liest.
Lies also, und laß Dir Deinen Baptista empfohlen sein.

[illegible] Florentiner Kanonikus; er soll 1438 gestorben sein.
[illegible]
[illegible] Märtyrer, dessen Leben Alberti in lateinischer Sprache beschrieben hat

Palmieri (s. die Abbildung, S. 215) hervor. Er wurde am 13. Januar 1406 geboren, hatte eine Apotheke inne, bekleidete manche Ämter in seiner Vaterstadt und starb am 13. April 1475. In lateinischer Sprache schrieb er ein Leben des Großseneschalls Niccolò Acciaiuoli, die Geschichte des Krieges gegen Pisa im Jahre 1406, eine Leichenrede auf seinen Lehrer Marsuppini (1453) u. a. In italienischer Sprache verfaßte er den Dialog: „Della vita civile“ (Über das bürgerliche Leben), den wir an anderer Stelle erwähnen müssen, und die 1455–64 entstandene, nie ganz veröffentlichte „Città di Vita“, die „Lebensstadt“, in Terzinen.

Ein Brief Leon Battista Albertis (vor 1438). Nach dem Original, in der Riccardiana zu Florenz. Vgl. Text, S. 211.

Das Werk handelt von der Herkunft und dem Schicksal der menschlichen Seele und entwickelt neuplatonische Gedanken sowie eine von der Kirche als Ketzerei verworfene Ansicht des Origenes. Die kumanische Sibylle führt den Dichter zum Aufenthaltsort der Engel, die bei Lucifers Fall neutral blieben. Damit sie sich zum Guten oder Bösen entscheiden, werden sie zu Menschen. In einem Jahre steigen sie durch die sieben Planetenhimmel, deren Einfluß sie unterwegs je nach ihren guten oder bösen Anlagen erfahren, und die drei Elemente, die ihnen einen Körper verleihen, zur Erde hinab. Hier folgen sie entweder dem bösen Engel in die Tiefe der Hölle oder schweben mit dem guten empor zur Glückseligkeit. Der Dichter wandert, von seiner Führerin begleitet, durch die Planetenhimmel und die drei Elemente, dann in einer Nacht durch die achtzehn Behausungen der Laster und in einem Tage durch die zwölf Wohnungen der Tugenden.

Von Dantes gewaltiger Schöpfung ist in diesem Gedichte, zu dem Leonardo Dati einen Kommentar schrieb, nur das äußere Schema geblieben. Palmieri veröffentlichte sein Werk nicht selbst, sondern übergab 1465 eine wundervoll ausgeführte Handschrift versiegelt der Zunft der Notare mit der Weisung, sie erst nach seinem Tode zu öffnen. Trotz ihres ketzerischen Inhaltes

[illegible] Handschrift, wenn auch bis ins vorige Jahrhundert aus abergläubischer Furcht allein [illegible], bis heute erhalten.

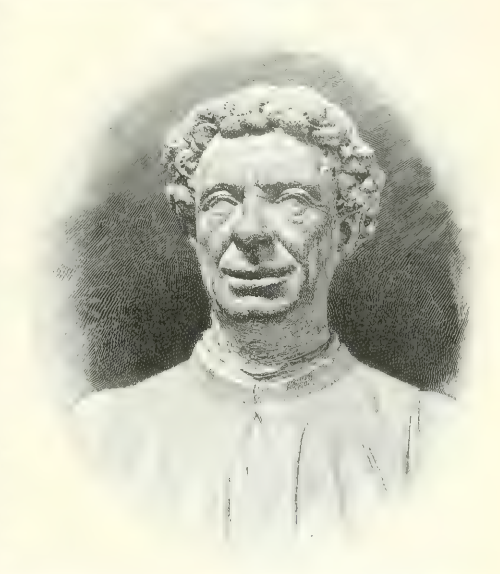
Aus demselben Jahre stammt der „Giardeno“ (Garten) des Marino Jonata aus Agnone, der, zu Anfang des Jahrhunderts geboren, 1433 in den Terziarierorden trat. Das am 17. Juli 1465 vollendete Gedicht in Terzinen, zu dem Jonata selbst einen lateinischen Kommentar verfaßte, schildert eine Reise durch die Reiche des Todes unter dessen eigener Begleitung. Es ist ein dürres moralisch-theologisches Buch, die vom Tode gegebenen Belehrungen über sein Wesen, die Höllenstrafen und die himmlische Rangordnung werden nur ab und zu durch eingehende Darstellungen von Ereignissen aus der Zeitgeschichte unterbrochen, und die Verse, obwohl denen Dantes oft genau nachgeahmt, sind vielfach unrichtig gemessen. Schon an die Schwelle des neuen Jahrhunderts führt uns endlich die 1493 begonnene, nach langjähriger Arbeit erst 1509 vollendete „Anima peregrina“ (Pilgernde Seele) des Bruders Tommaso Sardi aus Florenz (etwa 1460—1517), eine Wanderung durch die verschiedenen Himmel bis zum Anblick der triumphierenden Kirche. Das Werk, gleichfalls Anspielungen auf die Zeitgeschichte enthaltend, ist Leo X. gewidmet. Andere Gedichte können übergangen werden, weil sie jeder Bedeutung entbehren.

Zahllos sind die Nachahmer Petrarcas in diesem Abschnitte des 15. Jahrhunderts. Wie die „Triumphe“ des großen Dichters in der Malerei, in der bildenden Kunst und in Prunkaufzügen illustriert und darstellerisch verwertet wurden, so dienten sie auch litterarischen Werken häufig als Vorbild. Meist freilich sind diese Nachahmungen nur die bequeme Form, um einem Fürsten oder einer Stadt Schmeicheleien zu sagen, und der ästhetische Gehalt der Gedichte stand also von vornherein zurück. Der in gewisser Beziehung berühmteste, wenn auch litterarisch wenig wertvolle Triumph ist der, den Raphaels Vater Giovanni Santi seiner Reimchronik auf die Thaten des Herzogs Federigo von Urbino voranschickte; die übrigen zu verzeichnen, würde sich aus ihrer litterarischen Bedeutung nicht rechtfertigen lassen. Auf lyrischem Gebiete gelingt es den Petrarkisten wohl manchmal, ihr Vorbild in Sprache und Versbau zu erreichen, doch fast immer fehlt ihnen das wahre Gefühl und die eigene Schöpfungskraft, weil sie, wie früher die Anhänger der Sizilianischen Dichterschule, meist nichts als Nachahmer sind und ihre Liebeslieder vielfach nur im Auftrage hoher Gönner schrieben.

Zahlreiche Gedichte haben wir von dem politisch anrüchigen florentiner Notar Niccolò Tinucci (1390—1444), wertvollere Lieder von dem jüngeren Bonaccorso da Montemagno aus Pistoja, einem bedeutenden Rechtsgelehrten, der in Florenz Professor war und dort 1429 starb: schon im 16. Jahrhundert genossen seine teilweise reizenden Gedichte hohes Ansehen. Ein begabter Nachahmer Petrarcas ist auch der lebensfrohe, weitgereiste Priester Rosello Roselli aus Arezzo (1399—1452), der die längste Zeit seines Lebens in enger Freundschaft mit den Medici in Florenz verbrachte und trotz seines geistlichen Gewandes artige Sonette an die anmutige Oretta richtete, ohne freilich neue Gedanken darin zu entwickeln. Der bedeutendste Canzoniere [illegible] dieser Zeit ist aber die „Bella Mano“ (Schöne Hand) des Giusto de' Conti da Valmontone aus Rom, der am 19. November 1449 als Rat des Sigismondo Malatesta in Rimini [illegible]. Die einzelnen Gedichte der Sammlung sind vor oder spätestens 1440 entstanden und [illegible] Liebe zu einer schönen Bologneserin zum Gegenstand; das Ganze führt seinen Titel [illegible] Hand der Geliebten. Es ist eine genaue Nachahmung Petrarcas in bewunderns[illegible] Sprache, ohne Übertreibungen und Künsteleien; hier und da ist auch noch ein An[illegible] Dichtung zu verspüren. Im Gegensatz zu diesem anmutigen Canzoniere

machen sich in den meisten anderen Liedersammlungen aus dieser Zeit, die anzuführen sich nicht verlohnt, eine große Verwilderung der Sprache und allerlei fade Spielereien mit Namen, Worten, Konstruktionen und Gedanken breit. Es überwuchert in ihnen ferner die klassische Gelehrsamkeit mit langen und dürren Aufzählungen historischer und mythologischer Persönlichkeiten, womit man besonders in zwei typischen Dichtungsarten dieser Zeit prunkte, in den Klageliedern verschmähter oder verlassener Mädchen und in den „Disperate“ (Verzweiflungslieder) genannten Gedichten, worin der unglücklich Liebende sich selbst und die ganze Welt verflucht.

Viele Dichter sangen aber nicht nur von Liebe, sondern verfaßten auch politische Lieder. Malatesta Malatesti aus Rimini, Herr von Pesaro (1370—1429), tritt noch einmal für das alte Ideal der Ghibellinen ein, fordert Kaiser Sigismund auf, sich zum Herrn Italiens zu machen, und hat herbe Worte für die Geistlichkeit. Niccolò da Uzzano dichtete 1426 ein wahrhaft prophetisches Gedicht in Terzinen im Hinblick auf den Zwiespalt innerhalb der florentiner Oligarchenpartei, und oft ließ Antonio di Meglio aus Florenz (1384—1448) bei politischen Anlässen seine Stimme vernehmen. Zu seinen Pflichten als Herold der Republik gehörte es auch, die Lenker des Staates bei ihren gemeinsamen Mahlen durch Lieder zu erheitern und zu belehren, fremde Gäste zu begrüßen, Gesandtschaften zu begleiten und die Meinungen und Absichten der leitenden Partei in öffentlich vorgetragenen Gedichten geschickt unter der Menge zu verbreiten. Er schrieb eine ganze Anzahl Liebeslieder, in denen sich viel langweiliger Wust, aber auch manche gelungene Stelle findet und der Klassizismus geschickt verwendet ist, und nahm am Certame coronario teil.



Matteo Palmieri. Nach der Marmorbüste von Antonio Rossellino (1468), im Nationalmuseum (Bargello) zu Florenz. Vgl. Text, S. 213.

Als Florenz 1424 von dem Herzog von Mailand bei Zagonara geschlagen war, dichtete er ein langes, warmempfundenes Serventese, worin er seine Mitbürger zu Geldopfern aufforderte, ihren glühenden Haß gegen den lombardischen Tyrannen zum Ausdruck brachte und für die Regierung eintrat. Später wurde er der Lobredner der mediceischen Partei, feierte Francesco Sforza, der 1435 nach Florenz gekommen war, und verfaßte 1440 nach der Schlacht bei Anghiari die Unterschriften zu den Bildern der in effigie gehenkten Albizzi. Manches Sonett verdankte dem Streite der Florentiner mit Papst Eugen IV. seine Entstehung.

Der Herold der Gemeinde wurde von dieser bezahlt und mußte seine Stimme daher oft nicht nach der eigenen Überzeugung, sondern im Sinne seiner Auftraggeber erschallen lassen:

Antonio war ein reiner Hofpoet der Medici. Überhaupt suchen fast alle Petrarkisten der Zeit wie die Humanisten durch die unverschämtesten Schmeicheleien Geld und vorteilhafte Stellungen zu erlangen und werden nicht müde, alle möglichen Familienereignisse der von ihnen umworbenen Fürsten und Mächtigen zu besingen. Eine typische Figur aus der Menge sei hier erwähnt: der blinde Niccolò Cieco aus Arezzo, der ganz besonders auch als Stegreifdichter großen Ruhm genoß. Er wanderte von Stadt zu Stadt und trug bald dem Volke vor, bald Päpsten, Fürsten und Republiken. Er sang 1425 den Ruhm Venedigs, verherrlichte 1428 Martin V., 1430 Eugen IV., 1433 den Kaiser Sigismund. Die Vorträge, die er seit 1435 in Florenz an Sonn- und Festtagen hielt, wurden auch von Gelehrten eifrig besucht. Er starb nach 1440: in diesem Jahre sendet er Cosimo noch ein Trostgedicht über den Tod seines Bruders Lorenzo.

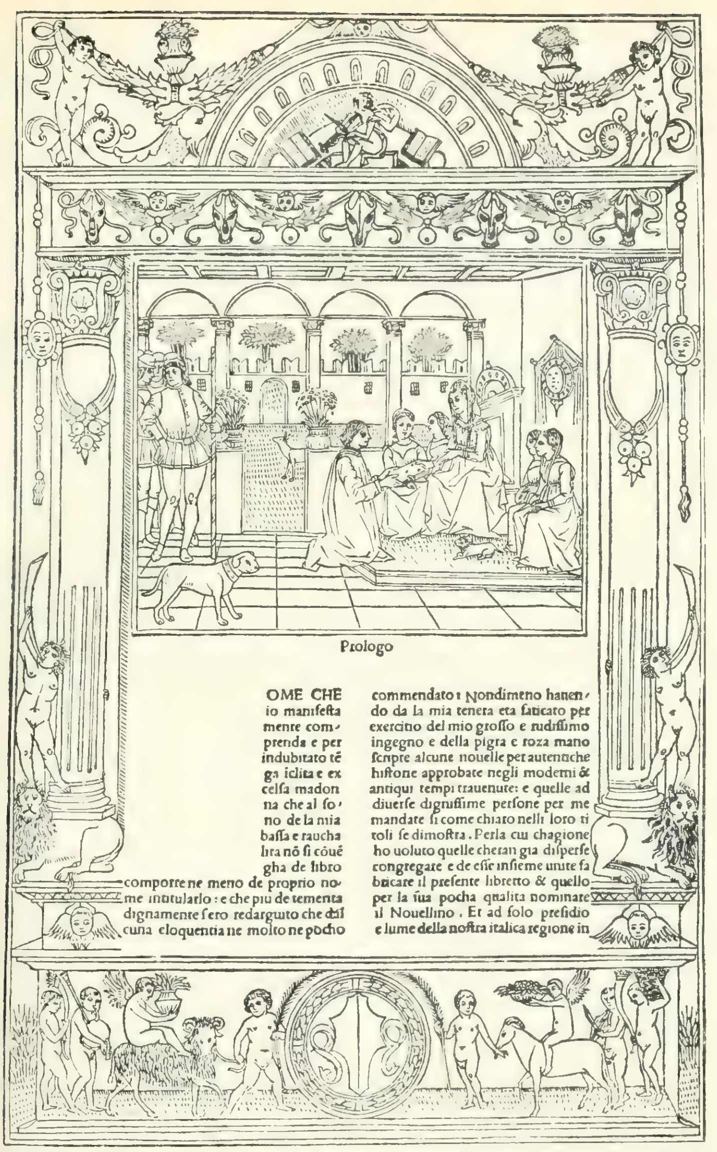
Fast alle genannten Petrarkisten aber, mochten sie nun Liebeslyriker sein oder im Dienste politischer Meinungen singen, verfaßten auch moralisierende Gedichte, in denen sie als Form einerseits Kanzone und Capitolo, anderseits aber auch schon die Frottola oder motto confetto verwendeten. Diese Frottola bestand entweder aus paarweise gereimten Siebensilblern, von denen immer je zwei nicht reimende, also der zweite und dritte, vierte und fünfte u. s. f., dem Sinne nach zusammengehören, oder aber aus Strophen von je einem Siebensilbler und einem Elfsilbler. Letzterer bindet des ersteren Reimwort durch Binnenreim und gibt am Ende den Reim für den Siebensilbler der nächsten Strophe an.

Das Beispiel, das Boccaccio in der Novellendichtung gegeben hatte, wirkte auch im 15. Jahrhundert nach. Schon haben wir gesehen, daß die Humanisten teils selbst lateinische Novellen schrieben, teils aus Boccaccio übersetzten, aber auch die Vulgarlitteratur bietet einige weitere Nachahmungen des „Decamerone“. Gentile Sermini aus Siena sammelte um 1424 zur Erheiterung eines Freundes vierzig Novellen, die in dem senesischen Bade Petriolo in Gesellschaften erzählt worden waren und Stoff zu allerlei Unterhaltungen geboten hatten. Vielfach streute er Gedichte, meist moralische, ein, die zu dem Inhalte der Novellen in merkwürdigem Widerspruch stehen, denn in letzteren tritt dem Leser fast immer nur Unsittlichkeit und Schamlosigkeit in breiter, geistloser Darstellung entgegen. Selten ist einmal eine Novelle mit Geschick durchgeführt, selten zwingt uns ein gelungener Charakter ein Lächeln ab, wie Bindaccino aus Fiesole, der in Petriolo vorzüglich herumzuschmarotzen versteht, bis ihn endlich ein derber Streich, den ihm vier Senesen spielen, aus dem Bade vertreibt, oder der Dorfpfarrer Meoccio, der seinem Koch in einer Predigt ein Küchenrezept gibt und sich an Festtagen von seinen Pfarrkindern allerlei Leckerbissen an den Altar bringen läßt, so daß dieser wie ein Viktualienladen aussieht. Auch hier ist die Zeichnung aber immer roh und unkünstlerisch und wird durch eine planlose Verwendung des Dialektes gestört.

Einen ganz anderen Wert hat die Novellensammlung des Masuccio de' Guardati, die am Hofe der Aragonesen in Neapel entstand. Masuccio war Sekretär des Fürsten von Salerno; seine wohl schon von 1460 an verfaßten Novellen ordnete er 1476 nach ihrem verwandten

Übersetzung des auf S. 217 stehenden Textes:

[illegible] deutlich [illegible] und für unanfechtbar halte, berühmte und erhabene Herrin, daß es für den Klang meiner [illegible] nicht paßt, ein Buch zu verfassen und es mit dem eigenen Namen zu bezeichnen, und daß ich von [illegible] Vermessenheit getadelt als wegen irgend welcher Beredsamkeit viel oder wenig gelobt werden [illegible] von meinem zarten Alter an mich zur Übung meines schwerfälligen und beengt[illegible] Geistes [illegible] plumpen Stil einige Novellen geschrieben habe, die als wahrhaftige in neuen und [illegible] und von mir verschiedenen sehr würdigen Leuten übersendet worden sind, wie klar [illegible] aus diesem Grunde die, welche bis jetzt zerstreut waren, sammeln und aus ihnen zusammen [illegible] seines geringen Wertes Novellenbüchlein nennen wollen und [Dir], einzigem Schutz und Lichte unseres italischen Landes, wid[men] . . . .



Prologo

OME CHE io manifesta mente com- prenda e per indubitato tẽ ga iclita e ex celsa madon na che al so- no de la mia bassa e raucha lira nõ si côuẽ gha de libro comporre ne meno de proprio no- me intitularlo : e che piu de tementa dignamente sero redarguito che alcuna eloquentia ne molto ne pocho commendato : Nondimeno hauen- do da la mia tenera eta faticato per exercitio del mio grosso e rudissimo ingegno e della pigra e roza mano sempre alcune nouelle per autentiche historie approbate negli moderni & antiqui tempi trauenute: e quelle ad diuerse dignissime persone per me mandate si come chiaro nelli loro ti toli se dimostra . Per la cui chagione ho uoluto quelle cheran gia disperse congregare e de esse insieme unite fa bricare il presente libretto & quello per la sua pocha qualita nominare il Nouellino . Et ad solo presidio e lume della nostra italica regione in

Die erste Seite der „Novelle di Masuccio". Nach der im Jahre 1492 zu Venedig erschienenen Ausgabe, in der Nationalbibliothek zu Florenz. Vgl. Text, S. 218.

[illegible] zu je zehn in fünf Büchern und leitete durch moralische Schlußbetrachtungen von einer zu der anderen über. Den ganzen Band widmete er dann der gelehrten und feinsinnigen Tochter Francesco Sforzas, Ippolita, der Gemahlin des Herzogs Alphons von Kalabrien; die vielen unmoralischen Geschichten des Buches standen dem nach der Auffassung der Zeit durchaus nicht entgegen. (S. die Abbildung, S. 217.)

Die Stoffe, welche Masuccio behandelt, sind mannigfach. Der ganze erste Teil beschäftigt sich mit der verderbten Geistlichkeit, und der Verfasser weiß nicht nur von Mönchen und Nonnen, sondern auch von Priestern, Bischöfen und Kardinälen die schlimmsten Dinge zu berichten; er enthüllt ihre Gemeinheit vor aller Welt, um sie öffentlich zu brandmarken und die Laien vor ihnen zu warnen. Auch die Frauen kommen im dritten Teile ziemlich schlecht weg. Weiter fehlt es nicht an Beispielen von Großmut, Tugend und Dankbarkeit, an lustigen Schwänken und tragischen Geschichten.

Masuccio behauptet in vollem Ernste, alle seine Geschichten beruhten auf Wahrheit. Bei vielen ist aber eine gewisse Familienähnlichkeit mit alten Erzählungen unverkennbar; andere mag er allerdings auf wirklichen Ereignissen aufgebaut haben, die er nur etwas ausschmückte. Im Gegensatz zu Sermini ist seine Erzählungsweise kurz und klar, wenngleich er die feine Charaktermalerei seines Vorbildes Boccaccio nicht erreicht. Die Sprache enthält reichliche Latinismen und dialektische Formen, der Bau der Periode zeigt in den nicht zur eigentlichen Novelle gehörigen überleitenden Teilen noch eine Übertreibung der schwerfälligen Art Boccaccios, wird aber in der Erzählung selbst oft einfach, lebendig und natürlich. Zwei Jahre später, 1478, zeichnete Giovanni Sabbadino degli Arienti (1450–1510) eine Sammlung von einundsiebzig Novellen auf, als er aus seiner Vaterstadt Bologna vor der Pest aufs Land geflohen war. Er betitelte sie „Le Porretane“ nach dem Badeorte Porretta bei Bologna, denn dort läßt er die Novellen von einer Gesellschaft zur Erheiterung vortragen. Die weitschweifigen, farblosen Erzählungen haben meist einen anekdotenhaften Charakter, doch fehlen auch stoffliche Entlehnungen aus Boccaccio nicht. Wie bei Masuccio tritt die Nachahmung des Certaldesen im Stil am meisten in den ungeschickten moralischen Betrachtungen am Ende der Novellen, in der Einleitung und am Schlusse des Buches hervor, wie bei jenem ist die Sprache nicht frei von Latinismen und zeigt starke dialektische Färbung.

Außer diesen Sammlungen sind aus dem 15. Jahrhundert noch eine Reihe einzelner Novellen überkommen, die meist derbere, von Florentinern ausgeführte Späße berichten und einen Einblick in das damalige italienische Bürgertum gewähren.

Die „Novelle von dem dicken Tischler“ (Novella del grasso legnaiuolo) erzählt, wie der berühmte Architekt Brunelleschi und einige seiner Freunde den armen Manetto Ammannatini glauben machen, er sei ein anderer geworden. Noch schlimmer ist ein Streich, den die uns bekannten Antonio di Meglio, Niccolò Tinucci und andere ausführen. Sie teilen dem Aufseher des florentinischen Staatsgefängnisses seine Wahl zum Kapitän von Norcia mit. Er legt daraufhin sein Amt nieder und verkauft seine Habe, um dann enttäuscht nach Florenz zurückzukehren, wo er zu dem Schaden noch den Spott hat. Eine Novelle endlich – andere übergehen wir – von der Dummheit eines Senesen, der Papst Pius II. einen Specht statt eines Papageien schickt, rührt von Luigi Pulci her, den wir bald näher kennen lernen werden.

Von den übrigen Prosagattungen, die im 15. Jahrhundert weitergepflegt werden, schließen [illegible] nur noch die Legenden und frommen Erzählungen und Abhandlungen so eng wie [illegible] an die vorhandenen Vorbilder des 14. Jahrhunderts an. Den seligen Giovanni [illegible] haben wir bereits als Verfasser von asketischen Traktaten kurz erwähnt (vgl. S. 189). [illegible] müssen wir noch Feo Belcari nennen, dem wir auch sonst begegnen werden. Er [illegible] in Florenz geboren und in tiefster Gottesfurcht erzogen, die ihm innerste Herzens[illegible]. [illegible] bekleidete er verschiedene Ämter und stand zu den Medici bis zu seinem

Tode (1484) in enger Beziehung. Seine asketischen Schriften sind teils Übersetzungen, teils Bearbeitungen lateinischer Vorlagen. 1445 beendete er die Übersetzung des „Prato Spirituale“ (Geistliche Wiese), einer Sammlung von Heiligenleben, die Ambrogio Traversari aus dem Griechischen ins Lateinische übertragen hatte. Eine Übersetzung ist auch das „Leben des Bruders Ägidius“ (Vita di frate Egidio), während Belcari bei dem „Leben des seligen Giovanni Colombini“ (Vita del beato G. C.) sich zwar gleichfalls auf die von Giovanni Tavelli da Tossignano 1425 lateinisch abgefaßte Lebensbeschreibung stützt, aber eigene Zuthaten bringt, die er geschichtlichen Urkunden entnommen haben will. Sein Stil zeigt alle Vorzüge der asketischen Prosa des 14. Jahrhunderts.

Anders die sonstigen Prosaschriften des 15. Jahrhunderts. Bei ihnen macht sich, soweit sie Ansprüche auf litterarischen Wert erheben, meist ein starker Einfluß des Lateinischen geltend, sowohl im Wortschatz wie im Satzbau. Die eigentliche Geschichtschreibung des Jahrhunderts ist vorwiegend lateinisch und ahmt die großen lateinischen Vorbilder, namentlich Livius, nach. In der Vulgärsprache entstanden aber eine ganze Anzahl Chroniken und Familienerinnerungen, unter denen einige von Florentinern verfaßte hervorzuheben sind. Der auch politisch thätige Wollhändler Giovanni Morelli (1371—1444) begann 1393 für seine Söhne ein „Libro di Ricordi“ (Erinnerungsbuch) und setzte es bis 1411 gewissenhaft fort. Es ist eine Familiengeschichte in schlichter Sprache, in die aber viele historische Ereignisse und moralische Betrachtungen eingeflochten sind. Zahlreiche geschichtliche Nachrichten enthalten auch die 1412 begonnenen und bis 1430 weitergeführten Denkwürdigkeiten (Cronaca) des Buonaccorso Pitti (1354 bis etwa 1431), eines unruhigen Geistes, aber einsichtsvollen und vielseitig thätigen Staatsmannes. Für die Öffentlichkeit war die „Istoria di Firenze“ (Geschichte von Florenz) des Gregorio (Goro) Dati (1363—1435) bestimmt, die, in Dialogform angelegt, die Jahre 1380—1406 umspannt und die Kriege gegen Mailand und Pisa sowie die inneren Zustände von Florenz in dieser Zeit behandelt, während derselbe Verfasser in seinem „Libro segreto“ (Geheimes Buch), einer Hauschronik, viele biographische Nachrichten niederlegte. Wahrscheinlich von Nero Capponi (1388—1457) ist endlich der „Commentario dell' acquisto di Pisa“ (Erläuterung zu der Erwerbung Pisas) zusammengestellt, der bereits den Einfluß der humanistischen Geschichtschreibung zeigt.

Während die nichtflorentinischen Chroniken des 15. Jahrhunderts in schlechtem Latein oder noch häufiger in dialektischem Italienisch geschrieben sind, zeichnen sich die florentinischen derselben Zeit meist durch vorzügliche Sprache und klare, einfache Darstellung aus. Gerade die Chronik aber, die unter bewußtem Einfluß der damaligen lateinischen Litteratur geschrieben wurde, die des Giovanni Cavalcanti, hat einen entsetzlichen Stil und eine gesuchte, mit reichlichen Latinismen und übertriebenen Bildern verbrämte Sprache. Cavalcanti machte sich an seine „Istorie fiorentine“ (Florentiner Geschichten), die die Jahre 1425—40 umfassen, und deren Hauptinhalt die Vertreibung und Rückkehr Cosimos des Alten bilden sollte, während er wegen unbezahlter Steuern im Gefängnis saß. Den vierzehn Büchern fügte er später noch die Geschichte der Jahre 1441—47 hinzu. Er ist ein glühender Anhänger der Medici und sein Werk eine gute Quelle für die innere Geschichte der Stadt Florenz.

Auch die biographische Litteratur dieses Jahrhunderts ist zum größten Teil lateinisch und unter dem Einflusse Petrarcas und Suetons entstanden. Von italienisch abgefaßten Lebensbeschreibungen sind schon die Dantes und Petrarcas von Leonardo Bruni erwähnt worden (vgl. S. 211). Die wichtigste Sammlung sind die „Vite d'uomini illustri del secolo XV“

Lebensbeschreibungen berühmter Männer des 15. Jahrhunderts) von Vespasiano da Bisticci (1421—98). Er war Buchhändler in Florenz und hatte so reichliche Gelegenheit, die bedeutendsten Gelehrten seiner Zeit in seinem Laden kennen zu lernen. Auch kam er mit manchen Fürsten in Berührung, deren Bibliotheken er versorgte. Eigene Erlebnisse und von glaubwürdigen Freunden Mitgeteiltes lieferten ihm den Stoff zu seinen Lebensbeschreibungen, die nur anspruchslose Erinnerungsblätter aus dem Privatleben der geschilderten Personen sein wollen, thatsächlich oft auf unbedeutende Einzelheiten eingehen und ohne Kunst niedergeschrieben sind. Vespasiano verfaßte seine „Vite" in seinen letzten Lebensjahren. Er zeichnet darin auch schon das Bild einer zeitgenössischen Frau, der Alessandra de' Bardi, und deutet in seinem „Libro delle lodi e commendazioni delle donne illustri" (Buch vom Lob und Preis der berühmten Frauen), das von den Frauen des Altertums handelt, auf einige andere Frauen seiner Zeit hin. Was Vespasiano begann, setzte Sabadino degli Arienti (vgl. S. 218) in erweitertem Umfange fort: von ihm besitzen wir gespreizt geschriebene Lebensbeschreibungen von zweiunddreißig Frauen des Mittelalters und der Renaissance; das Buch ist Ginevra Sforza Bentivoglio gewidmet und nach ihr „Gynevera, delle clare donne" (Gynevera, über die berühmten Frauen) genannt. Ein herrliches Frauenbild leuchtet endlich aus den Briefen der Alessandra Macinghi (1407—71) hervor, die, seit 1447 von Florenz aus an die in der Ferne kaufmännischen Geschäften obliegenden Söhne der Schreiberin gerichtet, zugleich die kraftvolle Schönheit der lebendigen florentiner Sprache erkennen lassen, deren Gebrauch die Humanisten, wie schon Petrarca, in ihren gegenseitigen Mitteilungen verschmähten. Unter den sonstigen Briefen in italienischer Sprache sind als schönes geschichtliches und sprachliches Denkmal der Zeit noch die politischen Briefe des Rinaldo degli Albizzi hervorzuheben, die er als Gesandter von Florenz an die Regierung richtete. 1370 geboren, war er seit 1399 im Staatsdienste beschäftigt. Seine „Commissioni per il Commune" (Aufträge für die Gemeinde) reichen von diesem Jahre bis 1433. 1434 wurde er als Haupt der Gegenpartei der Mediceer verbannt, ging an den Hof der Visconti und starb am 2. Februar 1442 in Ancona.

Von Petrarca und seinen Zeitgenossen war, wie wir gesehen haben, der Brief auch als bequemes Mittel benutzt worden, philosophische Anschauungen vorzutragen. Die Humanisten setzten an Stelle davon den Cicero nachgebildeten, meist dialogischen Trattat, und mit zahlreichen Werken, von denen wir vor allen Matteo Palmieris Dialog über das bürgerliche Leben („Della vita civile", vgl. S. 213) nennen, fand diese Form philosophischer Schriftstellerei auch Eingang in die italienische Litteratur.

Es ist das unglückliche Jahr 1430, in Florenz wütet die Pest. Palmieri führt uns nach einem stillen Landhause in das von der Seuche verschonte Mugello, und hier trägt Agnolo Pandolfini seine Ansichten vor, während der Verfasser, Franco Sacchetti und Luigi Guicciardini sich mit Fragen einmischen. Das erste Buch spricht von der Erziehung und ist vielfach eine wörtliche Übersetzung der beiden ersten Bücher der „Institutio oratoria" Quintilians. Den folgenden drei Büchern, die nacheinander von der Klugheit, Tapferkeit und Mäßigkeit (2), der Gerechtigkeit (3) und dem privaten und öffentlichen Nutzen (4) handeln, legt Ciceros „De officiis" zu Grunde.

Vielfach erkennt man schon in diesem Buche den gewaltigen Einfluß, den Dante auf Palmieri ausgeübt hat, und der in der „Lebensstadt" noch deutlicher hervortreten sollte. Selbständiger und bedeutender sind die Trattate des Leon Battista Alberti (1406 oder 1407—1472), den wir schon als eifrigen Freund der italienischen Sprache und Veranstalter des „certame coronario" kennen gelernt haben (vgl. S. 211). Während er in Bologna das kanonische Recht studierte, hörte er gleichzeitig bei Filelfo eifrig Griechisch und bildete sich überhaupt in der vielseitigsten

Weise. Seinem ursprünglich schwächlichen Körper wußte er durch Leibesübungen eine außergewöhnliche Kraft und Gewandtheit zu verleihen, so daß er beispielsweise einem Mann mit geschlossenen Füßen über die Schulter springen konnte.

Alberti war von erstaunlicher Vielseitigkeit. Er schrieb in lateinischer Sprache über Malerei, Baukunst und mathematische Probleme, schuf mehrere bedeutende Werke der Architektur, und noch während er in Bologna studierte, entstand seine erste litterarische Arbeit, die lateinische Komödie „Philodoxas“, die unter allegorischer Form zeigen soll, daß der eifrig Strebende nicht minder als der Reiche zu Ruhm gelangen könne. Später verfaßte er eine ganze Anzahl Gedichte und prosaische Schriften in italienischer Sprache sowie lateinische und italienische Traktate. Der bedeutendste von letzteren ist „Della famiglia“ (Über die Familie) betitelt und enthält Vorschläge, wie die Erziehung, die Verwaltung des Vermögens u. s. w. eingerichtet werden sollten. Die drei ersten Bücher, von denen das dritte mit Unrecht Agnolo Pandolfini zugesprochen wurde, sind 1437 oder 1438 geschrieben, das vierte, von der Freundschaft handelnde, entstand 1441 bei Gelegenheit des certame coronario. Diese Gespräche zwischen Mitgliedern des Hauses über das Ideal eines Familienlebens läßt Battista am Sterbebette seines Vaters stattfinden. Er schöpft, wie Palmieri, reichlich aus den Alten, doch versteht er es, mit dem Stoffe frei zu schalten und ihn den Bedürfnissen seiner Zeit so gut anzupassen, daß in den Gesprächen häufig auf das wirkliche Leben Rücksicht genommen ist. Schon vorher hatte Alberti den Dialog „Teogenio“ über den Einfluß des Glückes auf die Menschen geschrieben, den er aber erst gegen 1442 Leonello d'Este widmete, in demselben Jahre, wo er in einem anderen „Von der Ruhe des Geistes“ (Della tranquillità dell' anima) handelte. Sein letzter, etwas weit ausgeführter Dialog: „Dell' iciarchia“ (Von der Herrschaft des Hauses, 1470), kehrt in gewisser Weise zu seinem Lieblingsthema zurück und spricht insbesondere von Familie und Staat. Ein allseitig gebildeter, liebenswürdiger, mit feinem Verständnis für alles Schöne begabter Mensch tritt uns aus allen diesen Schriften entgegen und macht sie uns wert. Alberti schreibt meist ein natürlicheres Italienisch als Palmieri, dessen Stil vom Lateinischen beeinflußt ist, gestattet aber im Gegensatz zu jenem dem Lateinischen größere Einwirkung auf den Wortschatz und einzelne Sprachformen.

Zu diesen beiden litterarischen Strömungen der Zeit, der Nachahmung der gewaltigen Dichterfürsten des 14. Jahrhunderts und der Nachahmung der in ihrer ursprünglichen Schönheit wiederhergestellten Werke der Geisteshelden des Altertums, gesellt sich endlich noch eine dritte, die zwar nicht mit denselben Ansprüchen auf litterarische Bedeutung auftritt, dafür aber ihre Quelle in dem Seelenleben des ganzen Volkes hat und sich an das ganze Volk wendet, eine Fortsetzung der volkstümlichen Richtung, die wir von Anbeginn in der italienischen Litteratur verfolgen konnten.

Frei von lateinischem Einfluß und reich geschmückt mit der Grazie des senesischen Dialektes, den wir schon von der heiligen Katharina verwendet sahen, sind die Predigten des heiligen Bernardino Albizzeschi aus Siena, die ein glücklicher Zufall erhalten hat. Bernardino wurde 1380 in Massa Marittima im Senesischen geboren und trat 1402 in den Franziskanerorden. Bald begann er sein Leben als Wanderprediger und durchzog als solcher bis an sein Lebensende (1444) die verschiedensten Gebiete Italiens. Die Predigten, die er 1427 in Siena hielt, wurden in einer Art Kurzschrift nachgeschrieben und dann in gewöhnliche Schrift übertragen. An ein Bibelwort anknüpfend, eifert Bernardino in flammender Sprache gegen die Sünden seiner Zeit und ermahnt zur Umkehr. Damit seine Worte eindringlicher zu Herzen gehen, wiederholt er die wichtigsten Stellen und streut allerlei Geschichten ein, wie es schon früher Sitte war. Der Erfolg,

den er überall hatte, war überwältigend: verstockte Sünder bekehrten sich und traten wohl gar in den Orden, Wucherer gaben das zu Unrecht Genommene zurück, die Schuldgefängnisse wurden geöffnet und der eitle Tand der Welt in Haufen verbrannt. Einen bescheidenen Anteil an diesen großen Erfolgen Bernardinos, seiner Schüler und anderer Bußprediger hatte auch der Zauber der unverfälschten Volkssprache, welche die breiten Schichten der Zuhörer ganz anders mit sich fortreißen mußte als die nach ciceronianischem Vorbild gebauten, mit lateinischen Worten und Konstruktionen gespickten Staats- und Prunkreden der Juristen und humanistisch gebildeten Redner.

Ebenso konnte das Volk dem Petrarkismus nur wenig Geschmack abgewinnen und sang nach wie vor daneben seine eigenen anspruchslosen, realistischen Weisen. Von diesen Liedern selbst ist nur sehr wenig erhalten, wir besitzen aber einen Abglanz davon in den volkstümlichen Liebesliedern des venezianischen Patriziers Lionardo Giustiniani (um 1388—1446), der mit dem Dichter den hochgebildeten Humanisten und rastlos wirkenden Staatsmann in sich vereinte. Giustiniani hatte, wie er selbst in einem Briefe sagt, eine natürliche Begabung für die Musik. So griff er in seiner Jugend die Volkslieder, die er um sich her erklingen hörte, auf, schrieb sie in zierliche Strambotte, Ballaten und Kanzonetten um und erfand Melodien zu ihnen. Wie ein Schwarm lustiger Vögel flatterten seine Lieder über die Lagunen, wurden bald überall gesungen und verbreiteten sich schnell von Venedig über Italien, besonders nach der Toskana. Auch fanden sich manche Nachahmer, und oft ist es gar nicht möglich, Lionardos Eigentum von dem anderer Dichter zu unterscheiden. Die leichten und zierlichen, in Musik gesetzten Kanzonetten wurden sogar nach ihm „Giustiniane" genannt, eine Bezeichnung, die sich noch im 16. Jahrhundert findet, und so manches Lied, das der Dichter dem Volke abgelauscht hatte, nahm dieses als sein Eigentum zurück und singt es noch heute.

Das Strambotto, das sich wahrscheinlich von Sizilien aus über Italien verbreitet hat, ursprünglich aus acht abwechselnd gereimten Elfsilblern bestand und in der Toskana zum Rispetto (ab ab ab cc oder ab ab cc dd) wurde, formte Lionardo zur Oktave um. Die siebenundzwanzig Gedichte dieser Art, die ihm sicher zugeschrieben werden können, sind inhaltlich zu einem Ganzen verknüpft, wie es später oft geschah, und enthalten, Ton und Stil des Volksliedes ausgezeichnet treffend, alle die Motive, die sich noch heute in der Volksdichtung finden.

Die Liebe zwingt den Dichter zum Singen, und er bittet die Geliebte, ihm Gehör zu schenken. Er preist ihre Wirkung auf die Umgebung und ihre unbeschreibliche Schönheit: „Wenn die Bäume sprechen könnten und die Blätter Zungen wären, und Tinte wäre das Wasser des Meeres, die Erde Papier und die Gräser Federn, so könnte ich deine Reize doch nicht aufzählen. Als du geboren wurdest, kamen zu uns die Englein, als du geboren wurdest, o bunte Lilie, waren alle Heiligen zugegen." Er segnet den Tag ihrer Geburt und ermahnt sie, die Zeit der Jugend nicht ungenützt verstreichen zu lassen. Sie aber erkaltet, gibt ihm Anlaß zur Eifersucht und schenkt ihm keine Erhörung. Schweren Herzens entsagt er seiner Liebe, verflucht den Tag, an dem er das Mädchen zum ersten Male sah, und wirft der Grausamen Treulosigkeit vor. Sein einziger Trost bleiben einige Liebeszeichen und die Erinnerung an das entschwundene Glück.

Dieselben und andere volkstümliche Motive hat Giustiniani dann in der verschiedensten Weise in seinen Kanzonetten verwendet. Unter diesem Namen fassen die handschriftlichen und [illegible]ruckten Sammlungen die übrigen strophischen Gedichte Giustinianis zusammen. Es sind [illegible] Ballaten in Sieben- oder Achtsilblern, oft in kurzen Strophen und ohne Ripresa, andere [illegible], was man später allein Kanzonetten nannte, Gedichte, deren Strophen aus Sieben- [illegible]silblern in der Form abba oder aabab bestehen. Daneben findet das vierzeilige [illegible] des Capitolo in Terzinen Verwendung.

[illegible] Diese beschäftigen sich ausschließlich mit der Liebe in allen möglichen Phasen; oft nehmen sie die [illegible] an und stellen aus dem Leben gegriffene Szenen dar. Eine Frau, deren Gatte

schläft, steht auf dem Balkon und erwartet ihren Liebhaber, um ihm nach einigem Verhandeln Einlaß zu gewähren. Nicht so schnell gelingt es einem liebeglühenden Jüngling, ein Mädchen dazu zu bewegen, daß sie ihm die Thüre öffnet: erst am zweiten Abend weiß er die nur noch äußerlich Widerstrebende dazu zu überreden. Manchmal söhnt sich ein Paar nach einer Eifersuchtsszene wieder aus, manchmal kommt der Liebhaber aber auch nur zu seiner Geliebten, um ihr die Treue aufzusagen, und vergebens sucht sie ihn festzuhalten. Ein andermal vermittelt eine barmherzige Freundin zwischen ihm und seiner Angebeteten oder zeigt ihm die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe. Dann zieht er betrübt von dannen oder wendet sich mit mehr Glück zu der trostbereiten Freundin. Eine Sklavin Martha ermöglicht ihrer Herrin und einem schönen Jüngling ein Stelldichein und soll zum Lohn dafür die Freiheit erhalten, und der Sklave Zorzi (Georg) führt für die gleiche Verheißung den Geliebten seiner Herrin um Mitternacht in einer Gondel zu ihr. Zweimal haben wir auch die beim Volke so beliebten Gespräche zwischen Mutter und Tochter. Im ersten gesteht die Tochter nach längerem Leugnen ihre Liebe zu einem Jüngling ein, in dem anderen möchte die Mutter ihre Tochter verheiraten, stößt aber scheinbar auf starken Widerstand: das Mädchen erklärt trotz aller Bitten und Vorstellungen, ins Kloster gehen zu wollen, und erreicht dadurch, daß die Mutter es so bald als möglich mit ihrem Liebsten verbindet.

Alle diese Gespräche sind in der natürlichsten Weise geschrieben und stellen die Gestalten und Szenen greifbar vor Augen. Die Einmischung des venezianischen Dialektes in das Toskanische macht die Lieder nur noch reizender und verleiht ihnen zugleich mit den mannigfachen Hindeutungen auf die Umgebung ein eigentümliches Lokalkolorit.

Lieder wie die Giustinianis fehlen an anderen Orten um dieselbe Zeit, wenn sie auch bald, besonders in der Toskana, nachgeahmt wurden, wo Vorbilder für sie ja überdies in Volksliedern gleichfalls vorhanden waren. Es gibt aber auch, vornehmlich wieder in Florenz, abgesehen von den erwähnten Predigten und Liedern, eine volkstümliche bürgerliche Dichtung, die der klassizistischen Poesie, dem Petrarkismus und der historischen Dichtung in virgilianischem Stile, deren Vertreter, wie Cornazzano mit seiner Francesco Sforza besingenden „Sforzeide", kaum zu nennen sind, ebenbürtig zur Seite tritt. Sie beschäftigt sich mit der Geschichte und den Tagesereignissen, mit Novellen und Rittergeschichten, macht sich über die Mitwelt lustig und erbaut den frommen Sinn des Volkes. Meist wurde sie von gewerbsmäßigen Bänkelsängern gepflegt, die im Lande umherzogen, besonders unter den Verfassern von geistlichen Liedern finden wir aber auch manchen vornehmen Namen. Es verlohnt sich nicht, auf die meist in Terzinen gereimten, zum Lesen bestimmten Chroniken einzugehen, die irgend ein geschichtliches Ereignis in eintönigen und schlechten Versen behandeln. Die von den Bänkelsängern vorgetragenen Gedichte in Oktaven, die Zeitereignisse, wie den Fall von Konstantinopel, besingen, sind gleichfalls meist trocken und ungeschickt in Reim und Versbau und erhielten nur durch die Neuigkeit der Nachrichten ihren Wert. Häufig wurden, wie schon im 14. Jahrhundert, die Mitteilungen in die Form des „Lamento", mit Vorliebe in Serventesegestalt, gekleidet. Unter den vielen „Klagen" des 15. Jahrhunderts fand man ganz besonderes Gefallen an dem „Lamento di Pisa" (Klage Pisas) von Pucino d'Antonio, der in der That eins der vollendetsten Beispiele der Art ist. Zahlreich sind auch die Lodovico il Moro in den Mund gelegten Lamenti, und daneben haben wir solche des Grafen von Poppi, als er seine Herrschaft verlor (1440), Konstantinopels (1453), Genuas (1464 und 1473) u. s. w. Der Vortrag von Gedichten über die Tagesereignisse ersetzte den Bürgern die Zeitung; zur bloßen Unterhaltung dagegen lauschte man den Novellen und Rittergeschichten in Oktaven. Auf letztere werden wir an anderer Stelle kurz zurückkommen, während es genügen muß, auf das Vorhandensein ersterer, die meist sowohl inhaltlich als der Form nach recht roh sind, wenigstens hingedeutet zu haben.

Von der ältesten Zeit an sahen wir die **scherzhafte Dichtung**, die sich oft zur wirklichen Satire zuspitzte, in Florenz heimisch. Sie wird auch im 15. Jahrhundert eifrig weitergepflegt,

bringt aber zunächst nichts sehr Wertvolles zu stande. Die schon um 1408 von Stefano di Tommaso Finiguerri aus Florenz (mit dem Beinamen der „Za") verfaßten drei satirischen Gedichte in Terzinen sind geistlose Erzeugnisse und ahmen nur äußerlich Dantes „Komödie" und noch mehr Petrarcas „Triumphe" nach.

„Das Loch von Monteferrato" (La Buca di Monteferrato) beschreibt einen langen Zug Verarmter, der sich nach dem Berge Monteferrato bewegt, um dort einen Schatz zu heben. Prasser in gleicher Lage lassen sich in dem zweiten Gedichte: „Il Gagno" (die Weide, so genannt nach einem Weideplatz bei der Stadt), auf einer Galeere nach der Insel Gagno überführen, wo man keine Zeche zu zahlen braucht. „Die Schule in Athen" (Lo studio d'Atene) endlich nennt alle die unfähigen Gelehrten, Notare und Ärzte, die von Florenz nach Athen geschickt werden, um dort die Hochschule wieder zu eröffnen. Die langen Aufzählungen von Namen lebender, allbekannter Persönlichkeiten mit kurzen, beißenden Zusätzen haben für uns natürlich das Interesse verloren, das die Zeitgenossen ihnen entgegenbrachten.

Meist bewegte sich die burleske Dichtung aber wie in den vorangegangenen Zeiten in der Form des Sonetts, dem fast immer die Coda hinzugefügt wurde. Ihr Hauptvertreter im 15. Jahrhundert ist Domenico di Giovanni, genannt Il Burchiello (s. die Abbildung, S. 225), nach dem diese Dichtweise auch die burchielleske genannt wurde, wie im 16. Jahrhundert die berneske nach Berni. Sohn eines armen Tischlers, war Burchiello 1404 geboren worden und übte in Florenz das Barbierhandwerk. Schon 1434 mußte er als Anhänger der Albizzi, in deren Auftrag er gegen Cosimo de' Medici einige mannhafte Sonette schleuderte, die Stadt verlassen und wandte sich nach Siena. Hier setzte er das liederliche Leben, das er schon in Florenz geführt hatte, fort. Er zog sich durch seinen Lebenswandel und seine spottischen Verse viele Feinde zu, und man benutzte jede Gelegenheit, um sich an ihm zu rächen, bis man ihn sogar ins Gefängnis brachte. Selbst hier verließ ihn jedoch sein Humor nicht, und er schrieb während seiner Gefangenschaft eine Anzahl witziger Sonette. Gleich zu Anfang schickte er an einen Freund ein Sonett, das mit der Aufforderung beginnt: „Steck' mir eine Feder in eine Bohne und fülle mir ein Fläschchen mit Tinte, schick' es mir mit dem Essen, so daß es Wein scheint, denn ich habe das Hirn voll Gedanken." Nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis ging es ihm aber erbärmlicher als je zuvor; er war krank und hatte keine Mittel zum Unterhalt: im Elend ist er 1448 in Rom gestorben.

Seine scherzhaften, oft unflätigen Sonette besingen bald die kleinen Unzuträglichkeiten des Lebens, bald schildern sie seine Lage im Gefängnis oder spotten über seine Krankheit und seine Armut. So beschreibt er ein Nachtquartier: „Wanzen und Flöhe samt vielen Läusen hatte ich im Bett und im Gesicht Mücken, meiner Treu', daß ich die ganze Nacht kein Auge schloß. Die Laken stachen wie Dornen. Ich rief den Wirt, doch es nützte mir wenig, und ich sprach zu ihm: ‚Komm, wenn du dich überhaupt darum kümmerst, mit dem Licht in der Hand her und öffne deine beiden Augen!' Eine Maus, die ich unter dem Ohre hatte, nagte laut am Stroh im Bettsack, zu meiner Linken hustete ein Alter, und unten am Fußende weinte ein Junge. Ein Tier stank mir zu, ein anderes biß mich. Rechts schnarchte ein Hammel. Aus diesem Grunde verlor ich den Schlaf und stand ganz wirr, fast erschöpft vor Durst, auf." In vielen Sonetten schleudert Burchiello aber auch bittere Satire gegen die Seneser und einzelne florentiner Persönlichkeiten, so gegen Rosello, der ihn mit seinen Liebesabenteuern und seiner Verurteilung in Siena rücksichtslos an den Pranger gestellt hatte.

Viele dieser Sonette sind uns jetzt unverständlich, und in einer ganzen Anzahl anderer hat Burchiello absichtlich die verschiedensten Dinge zusammengebracht, wie der Zufall und der Reim es [illegible], ohne Sinn und Verstand. Eins z. B. beginnt: „Senesische Arme und syrische Bogen mit neuen Testamenten und altem Knoblauch und grünem Kamelott und trockenen Pilzen mit [illegible] von Hauslehrern aus der Mark erinnern uns an Bremsenstiche." Gerade aus dieser Art zu dichten, soll sein Beiname — „alla burchia" heißt „aufs Geratewohl" — entstanden sein, und war sie auch schon von anderen Dichtern, z. B. von Sacchetti, gepflegt worden, so wurde sie doch von Burchiello besonders ausgebildet.

Eine neue Blütezeit hatte im 15. Jahrhundert die geistliche Dichtung sowohl in der lyrischen als in der dramatischen Form. Im Jahre 1399 entstand wiederum eine jener Volksbewegungen, denen wir schon im 13. Jahrhundert begegnet sind (vgl. S. 45). Sie kam aus Frankreich, und bald zogen in ganz Ober- und Mittelitalien gewaltige Volksmengen unter Geißelung, Absingen von Lauden und Anrufen der göttlichen Barmherzigkeit von Ort zu Ort, von Provinz zu Provinz. Da sie weiße Leinengewänder trugen, nannte man sie die „Bianchi" (Weißen). Wahrscheinlich für sie dichtete Giovanni Dominici (vgl. S. 189), der sie nach Venedig brachte und dafür auf fünf Jahre aus der Stadt verbannt wurde, seine Lauden, unter denen eine besonders schöne die Mutterfreuden der Jungfrau Maria rührend schildert, wie es schon Jacopone (vgl. S. 47) gethan hatte. Eine große Anzahl Lauden schrieb auch Lionardo Giustiniani (vgl. S. 222), wohl auf Veranlassung seines Bruders, des Bischofs Lorenzo. 1429 ist er bereits mit ihnen beschäftigt, und manche Perle befindet sich darunter. Wie seine weltlichen Lieder, so setzte er auch die geistlichen in Musik, sei es, daß er neue Weisen für sie erfand, sei es, daß er nur die Melodie seiner Kanzonetten auf sie übertrug, da die Lauden in dem gleichen Versmaße, meist dem der Ballata, geschrieben waren wie jene. Manchmal dichtete er sogar seine weltlichen Lieder einfach zu geistlichen um: aus der Geliebten wird dann die Mutter Maria, Jesus oder die Seele, die Warnung vor der Liebe wird zur Warnung vor der Welt, die Aufforderung, die Jugend nicht ungenützt verstreichen zu lassen, erscheint als Ermahnung, den Himmel zu erwerben u. s. w.



Burchiello. Nach einem Ölgemälde (16. Jahrhundert), in den Uffizien zu Florenz. Vgl. Text, S. 221.

Ebenso machten es auch andere Laudendichter, ja die Gewohnheit, die Melodien bekannter Lieder auf Lauden zu übertragen, wie es schon die Franzosen und Provenzalen gethan hatten, und wie es später auch in Deutschland geschah, war ganz allgemein. Selbst die lockeren Karnevalslieder mußten ihre Weisen borgen, und gerade durch eine solche Verwendung des Weltlichen im Dienste des Geistlichen glaubten manche Dichter, wie Savonarola und andere, ein Gegengewicht gegen die Verderbtheit und Verrohung des Volkes zu schaffen. Eine profanierende Absicht, wie wir sie bei den Vaganten gefunden haben (vgl. S. 11), die umgekehrt geistliche Lieder verweltlichten, lag ihnen völlig fern; die bekannten, überall gesungenen Melodien sollten auch den Lauden schnelle Verbreitung sichern.

Unter den zahlreichen Laudendichtern der Zeit sind wieder besonders viele Florentiner aller Stände vertreten, und neben ehrsamen Handwerkern und besoldeten Stadtsängern finden wir die berühmtesten Namen, vor allen Lorenzo de' Medici, seine Mutter Lucrezia, die als Melodie

zu ihren Lauden mit Vorliebe Polizianos schönes Mailied benutzte, und seinen Vetter Lorenzo di Pier Francesco. Besonders fruchtbar war neben Feo Belcari Francesco d'Albizzo.

Die kindliche Naivität der Lauden des 13. Jahrhunderts wird im 15. Jahrhundert nicht mehr allzu oft erreicht: die tiefe religiöse Begeisterung hat sich abgeschwächt, und der Individualismus tritt weit ausgeprägter zu Tage. Dieselbe Veränderung des religiösen Empfindens zeigt sich auch in den Rappresentazionen, die sich, wie S. 51 ausgeführt worden ist, allmählich aus den dramatischen Lauden entwickelten. Man war nicht ungläubig, aber man hatte den starren Asketismus abgestreift und gönnte der Erde und ihrer Lust einen Platz neben dem Jenseits. Während das geistliche Schauspiel an anderen Orten nur kümmerliche Blüten trieb, entwickelte es sich in Florenz unter dem Einfluß der mimischen Darstellungen aus der Heiligen Schrift, die dem Volke alljährlich bei den farbenprächtigen Umzügen am Johannisfeste vorgeführt wurden, zu einer eigenen, liebevoll gepflegten Gattung, ohne jedoch den Umfang der französischen Mysterien anzunehmen. Höchstens war einmal ein Stück auf drei Tage verteilt. Den Zeitpunkt, wann in Florenz die erste Rappresentazion geschrieben wurde, können wir nicht einmal annähernd feststellen; jedenfalls stammen alle erhaltenen Stücke erst aus dem 15. Jahrhundert. Die älteste Aufführung, von der wir Kunde haben, ist die des Jüngsten Gerichts (Rappresentazione del dì del Giudizio) von Antonio di Meglio, die zwischen 1444 und 1448 fällt. Der Inhalt der Stücke bleibt teilweise derselbe wie früher: nach wie vor wurden die Verkündigung Mariä, die Leidensgeschichte Christi und das Jüngste Gericht behandelt. Daneben aber zogen die Dichter auch andere Stoffe heran, Stoffe, die mehr Gelegenheit boten, das tägliche Leben in die Darstellung zu verweben und die unzügelbare Lust an abenteuerlichen Erlebnissen zu befriedigen, denn die Vorstellungen sollten zu gleicher Zeit erbauen und unterhalten. Geschichten wie die vom verlorenen Sohn, Heiligenleben, Wunderthaten der Mutter Maria und Novellenstoffe, wie die Griseldis, wurden daher jetzt mehr und mehr bevorzugt.

Castellano Castellani führt uns in seinem „Verlorenen Sohn" (Figliuol prodigo) in die Schenke. Wir sehen, wie der Jüngling in liederlicher Gesellschaft sein Geld verspielt und vertrinkt, wie ihm der Rest von einer Dirne abgenommen wird. Als er nichts mehr besitzt, wenden ihm seine sauberen Zechkumpane den Rücken und thun, als ob sie ihn nie gekannt hätten. In der „Santa Uliva" kehren die Knechte, welche die Heilige in einen Wald führen, um sie zu ermorden, unterwegs bei einem Wirte ein und streiten sich mit ihm über die Zeche. In anderen Stücken bitten sich Bettler um Almosen, schimpfen Bauern auf die Härte ihres Herrn und beschließen, ihn gehörig zu betrügen, machen sich Jäger über einen buckligen Genossen lustig, suchen Raufbolde Streitigkeiten, erzählen Räuber ihre Schandthaten oder erschlagen sich gegenseitig nach einem Raube, zanken sich zwei Gevatterinnen um die Plätze in der Kirche und halten sich einander ihr Sündenregister vor.

Diese derbkomischen Szenen werden auch oft zur Satire, so wenn im „San Giovanni Gualberto" in der Person des Erzbischofs die Simonie gegeißelt wird, andere Stücke ihren Spott über die Ärzte, Astrologen, Richter, Kaufleute, Soldaten und die Angehörigen anderer Stände ausgießen. Der Hang zum Romanhaften dagegen tritt namentlich in Stücken wie „Santa Uliva", „Stella", „Santa Guglielma", „Rosana" u. s. w. hervor.

Die schöne und fromme Uliva ist die Tochter des Kaisers von Rom. Als dieser sie nach dem Tode seiner Gattin zur Frau nehmen will, schneidet sie sich beide Hände ab, um seinen Vorsatz zu vereiteln. [illegible] Zorn, befiehlt der Kaiser, sie nach Britannien zu führen und zu töten. Sie wird aber [illegible] in einem Walde ausgesetzt, und hier findet sie der König von Britannien, der ihr an seinem Hofe die [illegible] seines Söhnchens anvertraut. Als sie sich der lüsternen Angriffe eines Barons erwehren [illegible] das Kind fallen, und dieses stirbt. Von neuem in eine Wildnis ausgesetzt, wo ihr die [illegible] die Hände wiederverleiht, kommt sie in ein Nonnenkloster, dessen Kaplan sich in sie ver[illegible] Versuchung von sich abzuwenden, läßt er sie auf Grund einer falschen Anklage in einer

Kiste ins Meer werfen. Sie wird von kastilianischen Kaufleuten aufgefischt und dem König von Kastilien zum Geschenk gemacht, der sie gegen den Willen seiner Mutter heiratet. Als sie ihm während seiner Abwesenheit ein Knäblein geboren hat, vertauscht die böse Schwiegermutter Briefe und läßt dem Statthalter des Königs den Befehl zukommen, Uliva und ihr Kind zu verbrennen. Der Statthalter schont zwar ihr Leben, läßt sie aber aufs neue ins Meer aussetzen. Sie gelangt zur Tibermündung und wird hier von zwei Alten gastlich aufgenommen. Der König von Kastilien ist inzwischen aus dem Kriege zurückgekehrt, hat die Schandthat seiner Mutter erfahren und läßt diese verbrennen. Als ihn darüber nach zwölf Jahren Gewissensbisse peinigen, unternimmt er eine Pilgerfahrt nach Rom. Dort sieht ihn Uliva, sie wird erkannt, und ihre Hochzeit mit dem König von Kastilien wird aufs neue prächtig begangen. Nachdem der Papst letzterem Verzeihung gewährt hat, kehrt das glückliche Paar nach Spanien zurück.

Dieses Stück wurde, wie die Bühnenweisungen zeigen, mit ungeheurer Pracht aufgeführt und enthält schon viele Zwischenspiele teils allegorischen, teils mythologischen Inhalts, so daß es wohl schon in das 16. Jahrhundert zu setzen ist. Sicher dem 15. Jahrhundert gehört aber die „Stella“ an, die fast denselben Stoff, nur nicht so verwickelt, behandelt. Mit der religiösen Dichtung hängen solche Stücke nur noch durch das gelegentliche Eingreifen der göttlichen Gewalt, meist in Gestalt der Jungfrau Maria, zusammen, die immer die Unschuldigen schützt und den verruchten Menschen ihre Strafe zu teil werden läßt. So verband sich mit der Rappresentazione ein praktisch-moralischer Zweck. Da sie von Knaben und Jünglingen, die sich zu Vereinen zusammenthaten, und auch in Nonnenklöstern von den Nonnen und ihren Zöglingen aufgeführt wurden, wendet sich die Moral oft direkt an die jungen Leute, um sie zu einem gottesfürchtigen Lebenswandel zu ermuntern, und wird durch einen Prolog und einen Epilog noch eindringlicher gestaltet. Stücke wie der „Verlorene Sohn“, „Abraham und Hagar“ und andere waren zu solchen Belehrungen besonders geeignet.

Die Verfasser dieser Stücke sind teils unbekannt, teils dieselben, welche wir als Laudendichter kennen gelernt haben. Außer den schon genannten treffen wir unter ihnen Bernardo Pulci und seine Frau Antonia, Lorenzo il Magnifico, in dessen „San Giovanni e Paolo“ Julianus Apostata eine Hauptrolle spielt, und Lorenzo di Pier Francesco de' Medici. Auch die gebildeten Verfasser paßten sich durchaus dem Geschmacke des Volkes an, und so kam es, daß die Rappresentazionen eine typische Gattung blieben, daß sich aus ihnen nicht wie anderswo die lebensvolle Komödie entwickelte. Wir finden keine Persönlichkeiten, sondern ausschließlich Typen auf der Bühne. Nur geringe Ansätze von Charakterisierung entdeckt man hier und dort, und von psychologischer Entwickelung ist überhaupt nicht die Rede. Die größten Nebensachen werden oft mit unglaublicher Breite ausgeführt, während Hauptmomente mit wenigen Versen abgethan werden. Meist beschränkt sich der Verfasser darauf, die vorgefundene Geschichte zu dialogisieren, und dabei passiert es sogar, daß die Bühnenweisungen noch in erzählender Form gehalten sind. Mehr Leben herrscht nur in den komischen Szenen, die nach der Wirklichkeit und persönlicher Beobachtung des Volkslebens gezeichnet sind. Hinsichtlich der Zeit und des Ortes kennt man noch keine Beschränkung; zwischen den einzelnen Szenen vergehen manchmal Jahre, und in wenigen Augenblicken reist man durch die weitesten Länderstrecken. Um den Wechsel des Ortes kenntlich zu machen, hatte man das einfache Auskunftsmittel, die Bühne in verschiedene Abteilungen zu zerlegen, die oft noch einzeln mit einer Ortsbezeichnung versehen waren. Natürlich war es, daß in einem Zeitalter, wo alle Künste neu erblühten, diese auch zur Erhöhung des Eindruckes auf die Zuschauer mit herangezogen wurden: Maler sorgten für schöne landschaftliche und architektonische Hintergründe, Brunelleschi und andere erfanden sinnreiche Maschinen, um die Engel in Bewegung darzustellen und allerlei Szenenwandlungen herbeizuführen. Wenn man die Darstellungen, wie öfter, auf geräumigen Plätzen veranstaltete, wurde große Pracht in

15*

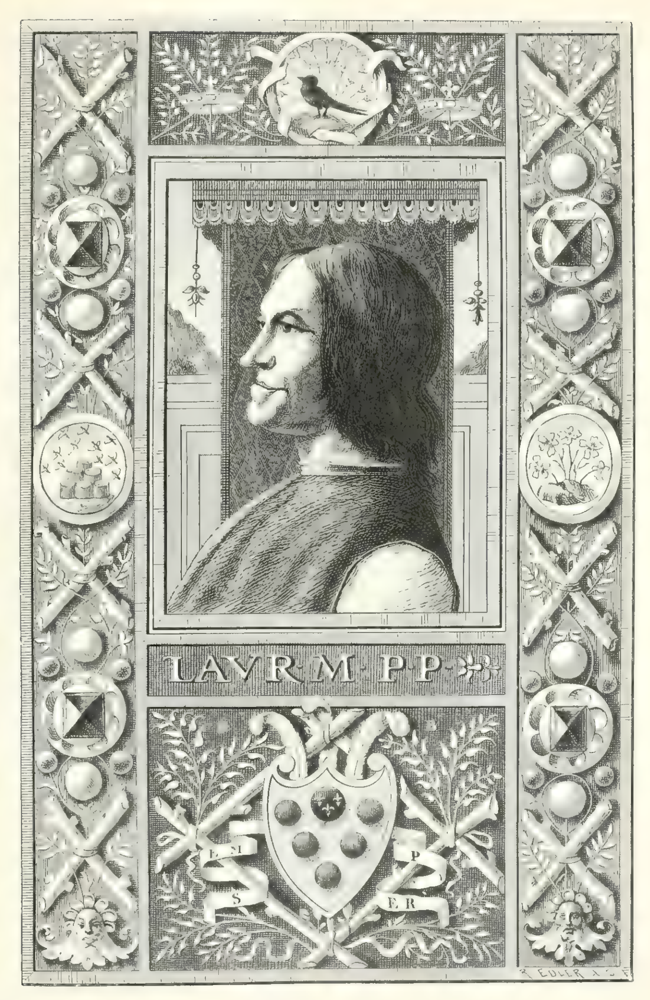
Kriegsaufzügen, Turnieren, Triumphen, Jagden und dergleichen entfaltet, besonderes Wohlgefallen aber fand das Auge an den eingeschobenen Pantomimen mit Tanz und Gesang.

Außerhalb von Florenz finden wir nur wenig Spuren von Rappresentazionen. In Revello in Piemont führte man um 1490 die Bearbeitung eines französischen Mysteriums auf, und aus Aversa im Neapolitanischen haben wir noch eine Anzahl meist in Terzinen geschriebener, pedantischer Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert. Schon um die Mitte dieses Jahrhunderts scheint die Rappresentazione als litterarische Gattung wieder erstorben zu sein. Kümmerliche Reste haben sich im Volke erhalten und werden noch heutzutage in den verschiedensten Gegenden Italiens aufgeführt.

3. Die Litteratur am Hofe Lorenzos des Prächtigen.

Florenz hatte eine lange, ruhmreiche Entwickelung der italienischen Litteratur hinter sich, und in seinen Mauern hatte der Humanismus gleich nach seinem Auftreten feste Wurzeln geschlagen. Kein Wunder daher, wenn sich hier früher als anderswo das Durchdringen der beiden Elemente, des nationalen und klassischen, vollzog. Einer der geistreichsten Vermittler dieser Verbindung war Lorenzo de' Medici (s. die beigeheftete Tafel „Lorenzo de' Medici" und die Abbildung, S. 229), der am 2. Januar 1448 geboren und durch den Tod seines Vaters schon im Dezember 1469 das Haupt seiner Familie geworden war. Mit fester Hand ergriff er die Regierung seiner Vaterstadt, wie sein Vorgänger, ohne den Fürstentitel anzunehmen, und verstand sie selbst unter den schwierigsten Verhältnissen zu behaupten. Durch seine kluge äußere Politik verschaffte er Florenz Ansehen und Wohlstand, sich selbst die erste Stelle unter den italienischen Fürsten und ganz Italien bis zu seinem Tode (8. April 1492) die Segnungen des Friedens. Der reichbegabte Knabe hatte eine sehr sorgfältige und vielseitige Erziehung genossen: Dante und Petrarca, die klassischen Schriftsteller und die neuplatonische Philosophie waren ihm von Jugend an vertraut. Später wurden sein Haus und seine Villa der Sammelplatz der bedeutendsten in Florenz weilenden Gelehrten, Dichter und Künstler, und er selbst philosophierte, dichtete, improvisierte und scherzte bei lustiger Tafelrunde und im Kreise der Bürger mit bewundernswerter Geistesbeweglichkeit, wenn er sich nach den Staatsgeschäften Ruhe gönnte. Der hohen Politik und den bescheidenen Vorkommnissen des täglichen Lebens, beiden brachte er gleiches Verständnis, gleiches Interesse entgegen, war ein begeisterter Verehrer alles Schönen, wo immer er es fand, wußte sich selbst mit dem Kleinsten teilnahmevoll zu befassen und liebte Witz und Humor über alles. Er war ein zielbewußter, thatkräftiger, staatskluger Mann, nur daß er, um sich die Herrschaft über Florenz zu sichern, auch nicht vor unedlen Mitteln zurückschreckte, ja grausam und ungerecht sein konnte. Dennoch aber, und obwohl er auch moralisch nicht hoch stand, war er weit besser als andere Tyrannen seiner Zeit: seine Neigung für die Kunst mag veredelnd und beruhigend auf ihn eingewirkt haben.

Das eifrige und eindringende Studium, das Lorenzo den alten italienischen Dichtern und besonders dem „süßen neuen Stile" gewidmet hat, zeigt uns die sogenannte aragonesische Gedichtsammlung. Im Jahre 1465 hatte Lorenzo Friedrich von Aragonien, den Sohn König Ferdinands von Neapel, in Pisa begrüßt. Auf Friedrichs Wunsch ließ er diesem eine Abschrift der Lieder der älteren Dichter anfertigen und übersandte sie ihm mit einem eigenhändigen kritischen Briefe. Am Schlusse hatte er auch einige Gedichte von sich selbst hinzugefügt. Später ordnete er



Lorenzo de' Medici.

Nach einer Miniatur, wiedergegeben in Alfred von Reumont, „Lorenzo de' Medici il Magnifico", Leipzig 18[illegible].



seine Sonette, Kanzonen und Sestinen und versah sie in Anlehnung an Dantes „Vita Nuova“ mit einem Kommentar, der aber nicht vollendet wurde, und dessen Erklärungen rein phantastisch sind.

Die Sammlung eröffnen vier Sonette auf den Tod einer schönen Frau, der Simonetta Cattaneo, der Geliebten seines Bruders Giuliano, die am 26. April 1476 starb. Noch auf der Bahre war sie so schön, daß sie in Lorenzo das Verlangen weckte, nach einer lebenden Frau zu suchen, die ebenso schön und seiner Liebe ebenso würdig wäre. Er fand sie bei einem öffentlichen Feste und widmete ihr fortan sein ganzes Sinnen. Es war eine rein platonische Liebe, die er aber in Wirklichkeit schon über neun Jahre hegte, und die der Lucrezia Donati galt, wie seine Freunde und Lobredner verraten.

Die Gedichte tragen einen konventionellen, wenig selbständigen Charakter. Lorenzo ging von Petrarca aus, und wir finden bei ihm dieselben Phrasen und Bilder, dieselben Motive und auch direkte Nachahmungen ganzer Gedichte. Daneben gestattet er aber auch den Dichtern des „süßen neuen Stiles“, besonders Cavalcanti und Dante, Einfluß, ja oft stehen Reminiscenzen aus beiden Richtungen in demselben Gedichte friedlich nebeneinander. Die Form weiß der fürstliche Dichter gut zu handhaben, und seine Darstellung ist immer anmutig. Manchmal begegnen wir auch wirklichem Empfinden, und in der Beschreibung der Natur und in den Gleichnissen, die er aus ihr nimmt, ist Lorenzo immer originell.

Mit Recht berühmt sind seine Sonette auf die Veilchen und die Rosen, seine Einladung an Venus und seine Lobpreisung der Einsamkeit. Er will Reichtum, Ehren und Prunk fliehen: „Eine grüne Wiese voll schöner Blumen, ein Bächlein, das das Gras ringsum netzt, ein Vöglein, das von Liebe klagt, befriedigt unser Sehnen viel besser.“ Der Venus ruft er zu: „Komm an den Bach, der die kleinen grünen Gräser netzt. Komm in diesen Schatten und in den sanften Lufthauch, der jeden Strauch rauschen macht, komm zu den süßen Liedern des verliebten Vögeleins; hier sei dein Heim.“

Weit selbständiger ist Lorenzo in den Oktaven, die er nach den „Silvae“ des Statius „Wälder der Liebe“ (Selve d'Amore) betitelt hat, weil er in ihnen, nur der launigen Phantasie folgend, zwanglos von Gedanken zu Gedanken schweift.

Ihr Gegenstand ist wiederum seine platonische Liebe. Die erste Selva erzählt, wie er die Geliebte zum erstenmal erblickte, wie sie sein Herz fesselte und sein Wesen veredelte, wie er in ihr die Idee der Schönheit verkörpert sieht. Die zweite beklagt ihr Fernsein — da gaukelt ihm die Hoffnung ihre Rückkehr vor, ringsum belebt sich die Natur mit eitel Lust, ein reizendes Landschaftsbild entrollt sich vor unseren Blicken, Hirten, Berg- und Flußgottheiten tummeln sich darin in munterem Spiele. Auch in Florenz ruft das Erscheinen der Geliebten das gleiche Entzücken hervor, aber dort erblickt der Dichter in einem Winkel ihres Hauses die häßliche Gestalt der Eifersucht, und vernichtet sind die Trugbilder der Hoffnung, er findet sich wieder allein und verlassen und glaubt auch die Geliebte klagen zu hören, deren Schmerz er rührend schildert. Dann malt er die Hoffnung, die all seine Qualen verschuldet hat, und flucht ihrer Entstehung. Dies gibt ihm Anlaß, ein prächtiges Bild von dem goldenen Zeitalter zu entwerfen, wo die Falsche noch nicht vorhanden war, und er bittet Amor, seine Geliebte und ihn in jenes glückliche Leben zurückzuversetzen oder sie wenigstens wieder zu vereinen. Da erglänzt der Himmel, und die

Eine Unterschrift Lorenzos de' Medici. Nach dem Original (1471) im Staatsarchiv zu Florenz. Vgl. Text, S. 225.

Übertragung der obenstehenden Handschrift

Io lorenzo de' medici sopradetto sono contento et prometto observare quanto di sopra e scritto, in firenze, a di xxvi d'ottobre 1471.

Ich, der obengenannte Lorenzo de' Medici, bin zufrieden und verspreche, zu beobachten, was oben geschrieben ist. Zu Florenz, am 26. Oktober 1471.

[illegible] erscheint, begleitet von Amor und der Schönheit, die Natur ringsum entzündet ihren göttlichen Zauber, und das Gedicht endet mit einer Kanzone auf ihre Schönheit. „Wer diese Schönheit schauet, seufzt immerfort nach ew'ger, süßer Liebe."

Eine liebliche Ekloge ist der in Terzinen geschriebene „Corinto", worin sich dieser Hirt über die Hartherzigkeit seiner Geliebten beklagt, und wie hier ein Idyll Theokrits und Polyphem und Galatea in Ovids „Metamorphosen" vorbildlich waren, so schwebte dem Dichter bei der Abfassung des in Oktaven ausgeführten Idylls „Ambra" möglicherweise Boccaccios „Ninfale Fiesolano" vor.

„Ambra" nannte Lorenzo seine Villa in Poggio a Caiano am Ombrone; eine Überschwemmung dieses Flusses und des Arno veranlaßte das Gedicht. Ambra stellt darin eine Nymphe dar, die von dem Hirten Lauro geliebt wird. Als sie jedoch eines Tages im Ombrone badet, entbrennt dieser in Liebe zu ihr und sucht sie zu ergreifen. Sie flieht, bis ihr der Arno auf des Ombrone Bitten den Weg verlegt. In dieser äußersten Not ruft das bedrängte Mädchen Diana um Hilfe an, und mitleidsvoll verwandelt es die Göttin in den Felsen, auf dem sich die Mediceervilla erhebt.

Die „Jagd mit dem Falken" (Caccia col falcone) erzählt in Oktaven den Verlauf des Jagdzuges einer Gesellschaft Florentiner. Munterer Dialog bringt dramatisches Leben in die Darstellung, die allerlei kleine Züge liebevoll ausmalt. Die Ähnlichkeit mit der Gattung der „Cacce" (vgl. S. 177) ist unverkennbar. Hier verbindet sich mit der lebhaften Beschreibung schon das derb-realistische Element, z. B. in dem Streite der beiden Jagdgenossen Foglia und Guglielmo. Deutlicher tritt dies noch in den in Terzinen abgefaßten „Beoni" (Die Säufer) oder „Simposio" (Gastmahl) in den Vordergrund, einem Sittenbilde, das Dantes „Komödie" und zugleich die in Anlehnung an Petrarcas „Triumphe" entstandene Art der Vision parodiert.

Als Lorenzo von seiner Villa Careggi nach Florenz zurückkehrt, begegnen ihm verschiedene Gruppen von Zechern, die nach Ponte a Rifredi eilen, um dort ein von Giannesse angestecktes Faß zu leeren. Bartolino und Nastagio machen Lorenzo mit den einzelnen Gestalten bekannt.

Das Gedicht ist in Eile verfaßt, die sich durch eine gewisse Eintönigkeit bemerklich macht, und unvollendet geblieben. Einzelne Bilder sind vorzüglich gezeichnet, andere dagegen stark übertrieben und zu gemein. Daß Dante parodiert ist, wirkt auf uns abstoßend, das Gedicht wird aber für

Übertragung der auf S. 231 stehenden Handschrift:

Angelus Politianus Philippo Beroaldo suo Salutem. Certiorem me per [illegible] quendam [illegible] fecerunt [illegible] ad vos [illegible] qui [illegible] annotationes [illegible] in Statij Sylvulas easque se [illegible] Pato [illegible] non quas me prelegente [illegible] deserip[illegible]. [illegible] Sed quas ego adolescens admodum [illegible] codices [illegible] quod multa ille parum perspec[illegible] tamen [illegible] quasi celitus demissa mirabantur [illegible] sunt his ad te [illegible] forte [illegible] tribuatur vel propria subripiantur.

[illegible] Filippo Beroaldo Gruß. Es benachrichtigten mich [illegible] jemand [illegible] zu euch [illegible] gekommen sei, [illegible] zu den Statius-Wäldern [illegible] bietet und sie [illegible] Ich glaube aber, daß es nicht die sind, welche in meiner Vorlesung [illegible] zu haben sich rühmt. [illegible] als junger Mann noch [illegible] aufzeichnete [illegible] mit [illegible] Handschrift geschrieben hatte [illegible] daß sie vieles wenig klar [illegible] jedoch, als ob sie vom Himmel gekommen [illegible] welchen Wert sie auch haben, in diesem Brief an Dich [illegible] nicht etwa Fremdes beigelegt oder [illegible]

die Zeitgenossen Lorenzos, die alle genannten Persönlichkeiten genau kannten und daher ein weit größeres stoffliches Interesse an der Dichtung hatten, weniger verletzend gewesen sein. Ganz und gar dem Alltagsleben entnommen ist wie das „Simposio“ auch die „Nencia da Barberino“.

Ein Bauer Vallera aus dem Mugello bei Florenz singt seine Geliebte Nencia in einer Reihe von Rispetti an, worin wir alle die verschiedenen Empfindungen wie in den Strambotten Giustinianis (vgl. S. 222) ausgedrückt finden, nur in einer oft groben, tappischen Weise, die komisch wirkt, z. B.: „Du bist schöner als ein Papst, und du bist weißer als ein alter Backtrog; du gefällst mir mehr als den Fliegen der eingekochte Most und mehr als Feigenblüten dem Ohrwurm; du bist schöner als die Rübenblüte, und du bist süßer als der Honig der Bienen; ich möchte dir einen Kuß auf die Backe geben, die weit schmackhafter ist als Käse.“ Der fein gebildete Städter lächelt über den plumpen Bauer, ohne jedoch wie seine Nachahmer in grotesken Spott zu verfallen.



Angelo Ambrogini (Poliziano). Nach einer Medaille von einem unbekannten Künstler (15. Jahrh.), im Museum zu Berlin. Vgl. Text, S. 232.

Hier dichtete Lorenzo, wie eben vor ihm in Venedig in etwas anderer Weise Giustiniani, die Volksliedchen nach, deren Vorhandensein in der Toskana man bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen kann, und von denen wir mehrere Sammlungen besitzen, die im 15. Jahrhundert, der Blütezeit des italienischen Volksgesanges, aufgezeichnet wurden. Aber auch die volkstümliche Dichtung der Ballaten pflegte Lorenzo mit Vorliebe, wie vor ihm Sacchetti und andere Florentiner und wiederum Giustiniani, dessen Lieder ja auch in der Toskana viel verbreitet waren und vom Volke neben den eigenen Dichtungen gesungen wurden. Gern bediente er sich außer der üblichen Ballatenform in Elfsilblern der Form der „Barzelletta“ oder „Frottola“, wie man nicht zu verwechseln mit der S. 216 erwähnten Frottola — im 15. Jahrhundert ein Tanzlied von besonderer Form nannte, das fast ausschließlich Achtsilbler verwendete, und dessen gewöhnliche Form a b b a c d c d d b war; am Schluß wiederholte man jedesmal die Ripresa (Vers 1—4) oder deren beide letzten Zeilen (Vers 3 und 4).

Ein Brief Polizianos. Nach dem Original, in der Riccardiana zu Florenz. Vgl. Text, S. 232.

Einige dieser zierlichen Tanzlieder beklagen sich über die Kälte, Unentschlossenheit oder Falschheit der Geliebten und thun den Entschluß kund, der Liebe ganz zu entsagen; meist laden sie aber zu frohem Genusse ein und fordern die Jugend auf, die schönste Zeit ihres Lebens nicht ungenutzt verstreichen zu lassen, sondern in Spiel, Tanz und Liebe zu verbringen.

Der stark sinnliche Zug dieser Tanzlieder tritt unverhüllt in den Karnevalsliedern hervor, deren Lorenzo auch eine ganze Anzahl dichtete. Von alters her pflegte man in Florenz zur Zeit des Karnevals Maskeraden zu veranstalten, aber jahraus jahrein erblickte man dasselbe Schauspiel: Männer, die wie Frauen und Mädchen beim Maifest verkleidet umherzogen und Tanzlieder sangen. Lorenzo, dem es darauf ankam, das Volk auf jede Weise für sich zu

gewinnen, damit es den Verlust der Freiheit nicht allzusehr empfände, erspähte hier eine vorzügliche Gelegenheit, sich der Menge Beifall zu erringen. Er ersetzte die alten Maskeraden durch prächtige Umzüge mit reich ausgeschmückten Wagen, die bald Triumphe mythologischer oder allegorischer Figuren darstellten, bald, und häufiger, irgend einen Stand, der seinen Beruf anpries, oder eine komische Gruppe vorführten. Die Wagen wurden von einem zahlreichen, gleichfalls maskierten Gefolge zu Pferde und zu Fuß begleitet, und während der oft bis zum frühen Morgen dauernden Umzüge wurden die Karnevalslieder, welche die Maskerade erklärten, unter Musikbegleitung gesungen. Diese Sitte der „Trionfi" und „Carri" (so nannte man die Umzüge der Stände) erhielt sich dann noch sehr lange: noch im Jahre 1559 ließ der Dichter Grazzini eine reiche Auswahl von ihm gesammelter Karnevalslieder drucken.

Von Lorenzo haben wir zwei Trionfi und eine ganze Anzahl anderer Lieder dieser Art. Eins der schönsten Karnevalslieder überhaupt ist sein Triumph des Bacchus und der Ariadne mit dem berühmten Refrain:

„O wie schön ist doch die Jugend,
Die uns täglich mehr entschwebt!
Niemand weiß, wer morgen lebt:
Drum ist Frohsinn heute Tugend!"

Weiter führt er lebenslustige Mädchen vor, wie sie sich über die geschwätzigen Cikaden beklagen, die ihnen ihre Freude mißgönnen, und endlich beschließen, sich nicht um die Reden der kleinen Störenfriede zu kümmern, Bäuerinnen aus Careggi, die ihre Männer suchen, junge Frauen, die ihren alten Ehegesponsen entlaufen sind, Maultiertreiber, Schuster, Einsiedler, Bettler, Trödler, Kuchenbäcker und selbst Vertreter des Abfuhrwesens. Einige dieser Gesänge konnten allerdings auch andere Verfasser haben.

Daß Lorenzo auch warm empfundene Lauden und ein geistliches Schauspiel verfaßte, ist bereits erwähnt worden (vgl. S. 225). Es gibt also kaum ein Gebiet, auf dem er sich nicht versucht hätte. Tiefer Ernst und ausgelassene Heiterkeit, Sinn für das Erhabenste und Kindliche, Freude an dem Kleinsten wohnen in seiner Brust nebeneinander, und diese Doppelnatur setzte schon seine Zeitgenossen in Erstaunen. Groß war daher der Einfluß, den er auf seine Umgebung übte.

An Feinheit der Form und der Sprache, nicht aber in Natürlichkeit und Vielseitigkeit wird Lorenzo von seinem Schützling **Poliziano** übertroffen. **Angelo Ambrogini** (s. die Abbildungen, S. 231), der sich nach Humanistenweise nach seinem Geburtsorte nannte, wurde am 14. Juli 1454 zu Montepulciano geboren. Als sein Vater, ein Rechtsgelehrter, 1464 einer Blutrache zum Opfer gefallen war, wurde der hochbegabte Knabe nach Florenz gebracht und machte hier als Schüler Ficinos, Landinos und der Griechen Argyropulos und Andronikos von Thessalonich erstaunliche Fortschritte in den klassischen Sprachen. Piero de' Medici ließ ihn mit seinem Sohn Lorenzo zusammen erziehen, und zwischen den beiden Jünglingen bildete sich ein inniges Freundschaftsverhältnis heraus. Schon mit fünfzehn Jahren schrieb Poliziano lateinische Epigramme, und bald folgten auch, teilweise extemporiert, Oden, Elegien und griechische Epigramme, die von erstaunlicher Formgewandtheit und Lieblichkeit sind und nicht selten von warmer Empfindung zeugen; vor allen berühmt ist die Elegie auf die schöne Albiera degli Albizzi, die 1473 kurz nach ihrer Vermählung mit Sismondo Stufa fünfzehnjährig starb. Zwischen 1469 und 1475 übertrug Poliziano das zweite bis fünfte Buch der „Ilias" in lateinische Hexameter und widmete die Arbeit Lorenzo. Ficino war von der Schönheit der Übersetzung begeistert und nannte Poliziano den „homerischen Jüngling", während uns die Wiedergabe zu frei und zu wenig naiv erscheint. Im Auftrage Innocenz' VIII. verfaßte Poliziano auch Übertragungen einer Anzahl griechischer Prosawerke ins Lateinische, Lorenzo machte ihn zum Erzieher seines Sohnes Piero, und mit sechsundzwanzig Jahren wurde ihm der Lehrstuhl der griechischen und lateinischen Beredsamkeit an der Universität übertragen.

Jetzt entfaltete Poliziano seine segensreichste und bedeutendste Thätigkeit als Humanist. Als Kritiker und Erklärer klassischer Schriftsteller that es ihm keiner gleich. Mit größtem Scharfsinn und ohne sich durch das eingehende Studium des reichen ihm zu Gebote stehenden Materials an Handschriften, Münzen und Inschriften zum Prunken mit seiner Gelehrsamkeit verleiten zu lassen, besserte und erläuterte er Texte und zog selbst die Pandekten in den Kreis seiner Studien. Vielfach sind seine Aufstellungen endgültige Lösungen der Fragen. Als andere Gelehrte begannen, seine Forschungen als ihr Eigentum auszugeben, entschloß er sich, das in den Vorlesungen Vorgetragene zu sammeln und zu veröffentlichen. So erschien 1489 der erste Band „Miscellanea“ mit hundert Bemerkungen zur Erläuterung und Kritik alter Texte, und weitere „Centurien“ sollten folgen, blieben aber wohl infolge des frühzeitigen Todes Polizianos unveröffentlicht. Seinen Vorlesungen pflegte er jedesmal lateinische Eröffnungsreden, vortreffliche Muster des lateinischen Stiles, vorauszuschicken, von denen die prosaischen unter dem Titel „Praelectiones“ gedruckt sind, während er die vier in Hexametern abgefaßten „Silvae“ (Wälder) nannte (1482—87).



Orpheus und die Tiere (zu Polizianos „Favola di Orfeo“). Nach dem im Jahre 151[illegible] zu Florenz hergestellten Druck, in der Riccardiana zu Florenz. Vgl. Text S. 231.

Poliziano führte unter dem Schutze der Medici, die seine Bedeutung richtig zu würdigen verstanden, ein behagliches, sorgenfreies Leben. Außer seinen Einkünften aus der Universitätsthätigkeit erhielt er oft Geschenke und war im Genuß verschiedener Pfründen, um die er bei passender Gelegenheit geschickt zu bitten verstand. Er war seinen Wohlthätern aber wirklich zugethan, und das überschwengliche Lob, das er ihnen oft spendete, kam aus dankbarem Herzen. Es fehlte ihm auch nicht an Neidern, und nach Lorenzos Tode wagten sich diese Gegner offen hervor. Ein 1494 mit Merula begonnener Streit — Merula glaubte sich in den „Miscellanea“ angegriffen — wurde durch den Tod des Widersachers am 19. März 1494 bald beendet, aber kurz darauf entzweite sich Poliziano mit Bartolommeo Scala, einem unbedeutenden florentiner Humanisten, und diese Polemik, in die auch Scalas Schwiegersohn, der Dichter Marullus, der Gemahl der schönen, gelehrten und von Poliziano selbst angeschwärmten Dichterin Alessandra Scala, hineingezogen wurde, artete in das gröbste Humanistengeschimpfe aus. Als Freund und Günstling der Medici hatte Poliziano aber auch sehr unter der Stimmung des florentiner Volkes gegen den Tyrannen Piero zu leiden, und als er am 28. oder 29. September 1494 aus Scham und Kummer über eine von ihm vollbrachte und ruchbar gewordene infame Handlung gestorben war, wurden ihm die schlimmsten Dinge über seinen Lebenswandel und seine Gottlosigkeit nachgesagt. Angesichts seiner Todesursache kann man leider nicht behaupten, daß

diese Vorwürfe bloß Übertreibungen der immer mehr anschwellenden Partei des Savonarola gewesen seien, die nicht lange darauf die Medici verjagte und zu kurzer Herrschaft gelangte.

Schon früh stellte Poliziano seine Muse in den Dienst seiner Gönner: als 1471 der Herzog Galeazzo Sforza nach Mantua kam, schrieb der Dichter auf Veranlassung des Kardinals Francesco Gonzaga für die Hoffestlichkeiten die „Fabel von Orpheus“ (Favola di Orfeo), eine Dramatisierung der bekannten klassischen Sage. Die Humanisten verfaßten, natürlich in lateinischer Sprache, schon seit geraumer Zeit Tragödien und Komödien in Anlehnung an klassische Vorbilder und brachten auch Ereignisse der Zeitgeschichte auf die Bühne, wobei man sich des Schemas der Rappresentazione bediente. Vielfach gelangten auch die altrömischen Stücke selbst wieder zur Aufführung, namentlich in Ferrara am Hofe des Ercole d'Este, wo man sie jedoch ins Italienische übersetzte, damit sie besser verstanden würden. Auch in die geistlichen Schauspiele drangen die klassischen Elemente als Zwischenspiele ein und lösten sich dann selbständig von ihnen los, da sie die Schaulust besonders befriedigten. Polizianos Stück ist das erste Beispiel dieser Art: in seinem Aufbau folgt es ganz und gar der Rappresentazione, es ist nichts als dialogisierte Erzählung in chronologischer Reihenfolge.



Luigi Pulci. Nach dem Gemälde Filippino Lippis (in den 80er Jahren des 15. Jahrh.), in S. Maria del Carmine (Cappella Brancacci) zu Florenz. Vgl. Text, S. 236.

Wie im geistlichen Schauspiel ein Engel einen Prolog zu sprechen pflegte, erscheint im „Orpheus“ Merkur als Verkündiger des Festes und gibt in zwei Oktaven eine gedrängte Inhaltsangabe des Stückes. Dieses selbst schreitet rasch vorwärts. Der Schäfer Aristäus liebt des Orpheus Gattin Eurydike. Als er in Gesellschaft anderer Hirten sein Liebesleid geklagt hat, erscheint Eurydike, flieht vor ihm und stirbt am Biß einer Schlange. Von dem Hügel, hinter dem sie verschwunden ist, steigt Orpheus herab und singt das Lob des Kardinals Gonzaga in lateinischen Versen. Als ihm die Nachricht von dem Tod der Gattin gebracht wird, bricht er in Klagen aus und schreitet dann zum Tartarus, in der Hoffnung, den Tod zu erweichen, wie es ihm mit Steinen und Tieren gelungen ist (s. die Abbildung, S. 233). Proserpina und Pluto nehmen ihn gnädig auf, und er kehrt unter lateinischem Gesang mit Eurydike zurück. Da er jedoch das Gelübde, sich nicht nach ihr umzublicken, bis er wieder unter Menschen sei, nicht erfüllt, wird ihm die Gattin aufs neue entrissen. Er folgt ihr, wird aber an der Schwelle der Hölle von einer Furie aufgehalten und abgewiesen. Jetzt bricht er in lautes Wehklagen aus, schwört, kein Weib mehr lieben zu wollen, und zieht nach Thrakien. Hier verfolgen und zerreißen ihn die Bacchantinnen, um die Frauen an ihm zu rächen. Nach der That kehren sie mit seinem Haupte zurück und bringen dem Bacchus unter dem Gesange eines Tanzliedes ein Opfer dar.

Das hauptsächliche Metrum, das Poliziano in diesem Stücke angewendet hat, ist die Oktave. Wie aber in die Rappresentazione Lauden eingeschoben werden, so finden wir hier lyrische Stücke in Terzinen-, Ballaten- und Kanzonenform eingefügt. Das ganze Stück wurde nach Polizianos eigener Aussage in zwei Tagen unter vielfachen Störungen verfaßt: es machte nur den

Anspruch, durch seinen schönen Inhalt und seine kunstvolle klassische Form, unterstützt von einer glänzenden Ausstattung, ganz gefangen zu nehmen, und in der That fesselt es noch heute durch seine süßen, harmonischen Verse. Später wurde es, wahrscheinlich von Antonio Tebaldeo, für eine Aufführung in Ferrara, wo man nach lateinischen Vorbildern gearbeitete Stücke vorzog, zu „Orphei Tragoedia“ in fünf Akten umgearbeitet, ohne jedoch mehr dramatisches Leben zu bekommen. Von allen klassischen Fabeln und sonstigen Stoffen, die im 15. Jahrhundert nach dem „Orpheus“ dramatisiert wurden, und von denen wir noch einige kennen lernen werden, können wir keiner einzigen tieferes Interesse abgewinnen.

Auch Polizianos zweite größere Dichtung in italienischer Sprache verdankt einer Hoffestlichkeit ihre Entstehung. Am 28. Januar 1475 hatte Lorenzos jüngerer Bruder Giuliano, wie es damals an den Fürstenhöfen allgemein Sitte war, zu Ehren seiner Geliebten Simonetta ein Turnier veranstaltet. Diese glänzende Festlichkeit unternahm Poliziano in den „Stanzen auf das Turnier“ (Stanze per la giostra) zu besingen, wie vor ihm Luca Pulci Lorenzos Turnier im Jahre 1469 gefeiert hatte (vgl. S. 237). Das Gedicht ist zwischen April 1476 und 1478 entstanden und wahrscheinlich wegen des Todes Giulianos, der bei der Verschwörung der Pazzi am 26. April 1478 erdolcht wurde, unvollendet geblieben, vielleicht auch, weil es dem Dichter widerstrebte, an seine eigentliche Aufgabe, die Darstellung des Turniers, die der Phantasie keinen Raum mehr ließ, hinanzutreten. Das Geschriebene reicht jedenfalls nur bis zu diesem Punkte.

Nach einer Anrufung Amors und einem Kompliment für Lorenzo beginnt der Dichter damit, die Ursache des Turnieres darzustellen, Giulianos Liebe, die als reizendes Idyll erscheint. Giuliano kennt die Liebe nicht und hat nur an Jagd und Dichtkunst Freude. Viele Nymphen seufzen nach ihm, doch er verlacht die Verliebten und schmäht die Frauen. Durch das Flehen dieser Abgewiesenen zur Rache aufgefordert, beschließt Cupido, den Jüngling seine Macht fühlen zu lassen. Es ist Frühling: „Der Zephir, mit schönen Blümchen geschmückt, hatte schon jeden Reif von den Bergen genommen, zu ihrem Neste war schon die müde Wanderschwalbe zurückgekehrt. Süß erschallte der Wald ringsum in der Morgenstunde, und die fleißige Biene begann beim ersten Morgenstrahl bald diese, bald jene Blume auszusaugen.“ Giulio reitet mit glänzendem Gefolge auf die Jagd und sprengt bald allen voran hinter einer weißen Hindin her, die Amor aus leichter Luft geformt hat, um ihn zu täuschen und dorthin zu locken, wo ihm auf grüner, blumiger Wiese, in Weiß gekleidet, eine Nymphe erscheint. Die Hindin verschwindet, und der Jüngling hält bezaubert sein Roß an. Ein unbekanntes süßes Gefühl senkt sich in sein Herz, das Amor, in der Nymphe Augen verborgen, mit einem Pfeile durchbohrt. Die Schönheit des Mädchens wird ihm offenbar, und in reichen Farben weiß der Dichter sie zu schildern. Simonetta, die einen Kranz windet, will fliehen, als sie den Jüngling erblickt; doch auf seine Bitte bleibt sie stehen, gibt ihm lächelnd über ihr Wesen und Leben Auskunft und scheidet erst, als der Abend naht. „Da ließen die Wälder süße Klagen ertönen, und die Vögelein begannen zu weinen, doch der grüne Rasen ward unter ihren sanften Schritten weiß und gelb und rot und blau.“ Giulio steht da wie ein Marmorbild und blickt ihr sehnsuchtsvoll nach durch die niedersinkende Nacht. Amor aber schwingt sich fröhlich empor und eilt nach Cypern in das zauberhaft geschilderte Reich seiner Mutter. Voll Freude vernimmt diese den Erfolg ihres Sohnes und beschließt, Giuliano zu dem Turnier zu veranlassen, zu dessen Sänger Poliziano bestimmt wird. In einem Traumbilde führt sie dieses Vorhaben aus, verheißt Giuliano die Liebe Simonettas, verkündet ihm aber auch den baldigen Tod der Geliebten. Erwacht, betet Giulio zu Minerva, zum Ruhm und zu Amor, um mit ihrer Hilfe den Sieg zu erlangen, und hier bricht das Gedicht im zweiten Buche ab.

Es ist ein beschreibendes Gedicht. Überall erspäht der Dichter die Schönheit, die ihn begeistert, und überall weiß er sie mit entzückenden Farben zu malen. So zieht eine endlose Reihe von kleinen Gemälden an uns vorüber, an denen wir uns nicht satt sehen können. Willenlos lassen wir uns von der Phantasie des Dichters mit forttragen, ohne zu bemerken, daß dem Gedichte ein eigentlicher Mittelpunkt fehlt, wenn wir ihn nicht in seiner herrlichsten Gestalt, der Venus, erkennen wollen: Venus besiegt den kalten Giulio durch ihren Sohn, die Beschreibung

ihres Reiches bildet den Glanzpunkt der farbenprächtigen Schöpfung Polizianos, mit deren Schilderungen manch ein Künstler der Renaissance zu wetteifern suchte, Venus reizt die toskanische Jugend und Giulio zum Turnier, mit dem Triumphe der Venus auch über Simonetta sollte das Gedicht schließen. Das klassische Vorbild Polizianos, auch für die Darstellung des Reiches der Venus, waren die Lobgedichte Claudians. Daneben schöpfte er aber auch aus vielen anderen Quellen, Statius, Virgil, Theokrit, Dante, Guinizelli, Petrarca, Lorenzo u. s. w., ohne daß sich dies irgendwie bemerkbar macht, denn sein eigener Geist war zwar wenig schöpferisch, wußte sich aber die fremden Gedanken und Bilder so anzueignen, daß er sie wie sein Eigentum verwendete. Vollendet ist die Übereinstimmung von Form und Gedanken und der Bau der Oktave.

Von klassischer Anmut sind auch Polizianos **Ballaten**, worin er sich dem Volkstone nähert, so das muntere Maienlied, das die Frauen zum Genuß der Jugend auffordert, und die schöne Ballate auf die Rosen, die das Mädchen im Mai in einem Garten bricht. In seinen zahlreichen **Strambotti**, die teilweise in fortlaufender Darstellung geschrieben sind, wie die Giustinianis, nähert sich Poliziano im Gegensatz zu Lorenzo, der oft zu derb wird, zu sehr dem Geschmack des Kunstliedes. Hier hat Giustiniani den Volkston am besten getroffen.

Eine Oktave von Luigi Pulci. Nach des Dichters Handschrift, in der Nationalbibliothek zu Florenz.

In gleich großer Gunst wie Poliziano stand bei Lorenzo der witzige **Luigi Pulci** (s. die Abbildung, S. 234 und die nebenstehende), der vielleicht schon im Hause Pieros verkehrte, als Lorenzo noch klein war, und der sich der hohen Achtung der Lucrezia, Pieros Gemahlin, erfreute. Er entstammte einer alten, aber verarmten Adelsfamilie und wurde am 15. August 1432 geboren. Als sein Bruder Luca, der Kaufmann in Rom war, seinen geschäftlichen Verbindlichkeiten nicht nachkommen konnte, wurde auch er Ende 1465 oder Anfang des nächsten Jahres aus der Stadt verbannt, und die Trennung von seinem über alles geliebten Lorenzo, den er von Jugend an kannte und „du" nannte, machte ihm seine Lage noch unerträglicher. Glücklicherweise gelang es dem fürstlichen Freunde, Luigis Rückberufung durchzusetzen, und vom März 1466 an finden wir den Dichter wieder in Florenz. Die Medici verwendeten ihn häufig zu allerlei Sendungen, und auch zu Robert von Sanseverino trat Pulci in ein Dienstverhältnis, über das wir aber nichts Genaueres wissen. Auf einer Reise, die er mit Robert unternahm, starb er Anfang November 1494 in Padua und wurde in ungeweihter Erde begraben, weil man ihn für einen Ketzer hielt, obgleich er sich reuig bekehrt und alle seine Äußerungen gegen den Glauben in einem „Bekenntnis" (Confessione) betitelten Gedichte in Terzinen zurückgenommen hatte.

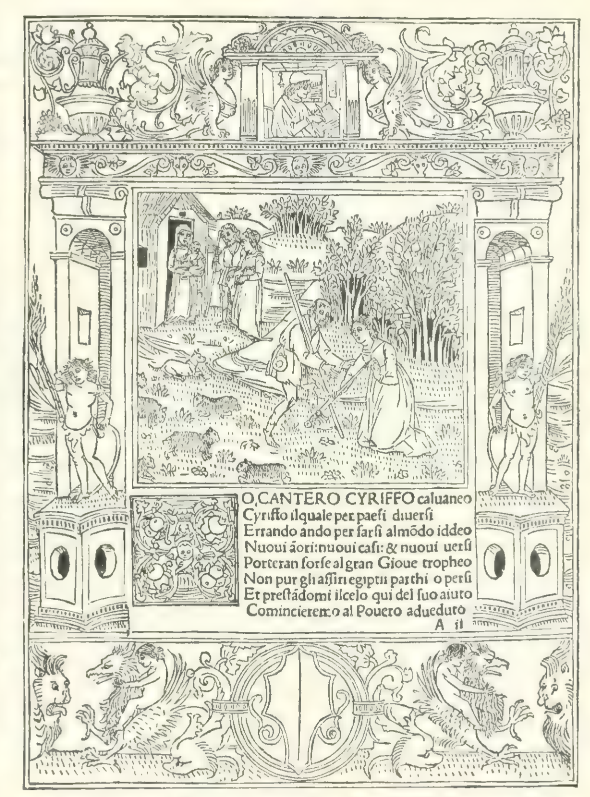
Übertragung der obenstehenden Handschrift

[illegible] tuo taboliero
[illegible] come è ragione,
[illegible] nessun passaggiero
Reppe [illegible] quel che calma mone.

bastiho con martino ti fa mestiero:
Gesso ti manchera, lenza et ortone
Et cierchi et ual dintorno, et no che sappi,
Gara pendosa et argie et ciaste et tappi

¹ [illegible] dieser Verse zu geben, ist unmöglich, da sie in uns heute teilweise unverständlicher italienischer [illegible] und die Beziehungen unklar sind.

Von den beiden Brüdern Luigis haben wir Bernardo Pulci (1438—88) und seine Frau schon als Verfasser von Rappresentazionen kennen gelernt (vgl. S. 227). In seiner Jugend übersetzte Bernardo Virgils Eklogen und schrieb eine Anzahl lyrischer Gedichte in der Weise Petrarcas, die nicht zu den schlechtesten seiner Zeit gehören und, von einigen an die Medici und Borso d'Este gerichteten Gelegenheitsdichtungen abgesehen, von der Liebe handeln. Auch der älteste der drei Brüder, Luca Pulci (1431—70), versuchte sich als Dichter, aber auf einem anderen Gebiete. Als Lorenzo de' Medici am 7. Februar 1469 zu Ehren der Lucrezia Donati turnierte, beschrieb Luca den Kampf in seiner „Giostra“ (Turnier) in Oktaven, einer ermüdenden Aufzählung, in der die nötigen Aufmerksamkeiten für die Gönner natürlich nicht fehlen. Gleichfalls mit Lorenzos Liebe beschäftigen sich die achtzehn „Pistole“ (Briefe) in Terzinen, geistlose Nachahmungen der Heroiden Ovids. Die erste, der Widmungsbrief, ist im Namen der Lucrezia an Lorenzo gerichtet, die anderen sind von griechischen, afrikanischen (z. B. Masinissa und Kleopatra) und römischen Männern und Frauen geschrieben gedacht. In dem Widmungsbriefe



Das Titelblatt zum „Ciriffo Calvaneo“ von Luca Pulci. Nach einem Druck des 15. Jahrhunderts, im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Vgl. Text, S. 238.

Übersetzung des obenstehenden Textes:

Ich will Ciriffo Calvaneo besingen, Ciriffo, der durch verschiedene Länder zog, um sich zum Gott auf der Welt zu machen. Neue Liebesgeschichten, neue Ereignisse und neue Verse werden vielleicht zum erhabenen Jupiter den Ruhm tragen, nicht nur zu den Assyriern, Ägyptern, Parthern oder Persern. Und wenn mir der Himmel hier seine Hilfe leiht, will ich mit dem Povero Avveduto beginnen.

spielt Luca auf seine „Dryadenliebesgeschichte“ (Driadeo d'amore) an, eine Nachahmung von Boccaccios „Ninfale Fiesolano“ in Oktaven, worin er den Ursprung der Flüsse Sieve und Lora im Mugello aus einem jungen Satyr und einer Nymphe mit Einstreuung einer Anzahl anderer, meist dem klassischen Altertum entnommener Geschichten erzählt. Auch dies ist eine recht unglückliche Schöpfung, und nicht viel besser ist ihm endlich der „Ciriffo Calvaneo“ gelungen (s. die Abbildung, S. 237), ein unvollendet hinterlassenes Rittergedicht in fünf Gesängen, das seinen Stoff dem Kreise der Karlssagen entlehnt, die Abenteuer der beiden Helden Ciriffo und Povero Avveduto darstellen sollte, aber, soweit es ausgearbeitet worden ist, fast nur von den Thaten des Avveduto in den Kämpfen um Askalon gegen König Ludwig und Wilhelm von Orange handelt. Luigi Pulci wollte das Gedicht vollenden, schrieb dann aber nur einen vorläufigen Schluß von neunundzwanzig Stanzen dazu und überarbeitete wahrscheinlich das Ganze; wenigstens glaubt man seinen Humor an manchen Stellen zu erkennen. Er gab seine Absicht auf, als **Bernardo Giambullari**, von dem auch noch Tanzlieder, eine Satire auf die Frauen und Lauden erhalten sind, es auf Lorenzos Anregung unternommen hatte, das Fehlende zu ergänzen.



Das Titelblatt zu Luigi Pulcis „Morgante Maggiore“. Nach der zu Florenz im Jahre 1500 erschienenen Ausgabe (Exemplar des Königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin). Vgl. Text, S. 241.

Luigi Pulci selbst kann allein von den drei Brüdern Anspruch auf wahren Dichterruhm erheben. Schon von Natur mit schwermütigem Sinn begabt, wurde er durch seine bedrängte Lage in der ernsten Grundstimmung seines Charakters noch bestärkt, aber in der lustigen Gesellschaft am Hofe Lorenzos, wo man, die Mühen der Staatsgeschäfte vergessend, tafelte, improvisierte, sang, spielte und jagte, war er einer der Gewandtesten, Geistreichsten und Witzigsten: manches seiner Liebeslieder und manches seiner Strambotte, deren ihm weit über hundert zugeschrieben werden, mögen hier ex tempore entstanden sein.

Hier wird man weidlich über seine grobe Nachahmung der „Nencia“ Lorenzos, die „Beca von Dicomano“ (Beca di Dicomano), gelacht haben, von der ihr Nuto gleich in der zweiten Strophe das folgende reizende Bild entwirft: „Meine Beca ist nur etwas klein und dünn, daß du es kaum merkst. Im Auge hat sie bloß so etwas wie ein Fleckchen, das du gar nicht siehst, wenn du nicht hinguckst. Haarig ist ringsum der Mund daneben, daß du sie einer Barbe vergleichen möchtest. Und sie ist wirklich weiß wie ein alter Heller; ihr fehlt nur noch ein Mann wie ich.“

Der Scherz blieb aber nicht immer harmlos. In seinen burlesken Sonetten verspottet Pulci, der sich lange Zeit, wie damals viele andere Männer in Florenz, mit der Magie

beschäftigte und gleichgültig gegen die Religion geworden war, auch die frommen Pilger, die von der Bibel erzählten Wunder und die Gelehrten, die sich über die Seele herumstritten, wobei er leise Zweifel an der ewigen Seligkeit äußert. Diese Gedichte machten mehr Aufsehen, als ihm lieb war, und in den letzten Gesängen seines „Morgante", die er schrieb, nachdem der berühmte Fra Mariano ihn in den Schoß der Kirche zurückgeführt hatte, gab er sich darum alle Mühe, seine Rechtgläubigkeit zu bekräftigen.

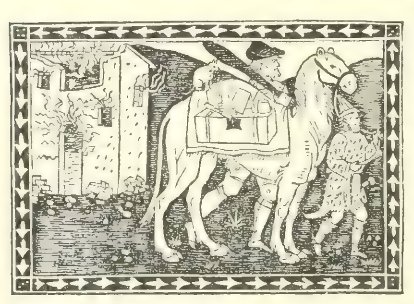
Oft auch artete die burleske Dichtung in Lorenzos Tafelrunde zur beißenden Satire aus, und Pulci blieb nicht hinter den Genossen zurück: spitzte er schon seine Verspottung der Neuplatoniker zu einem persönlichen Angriffe gegen Marsilio Ficino zu, so wurde sein Streit mit **Matteo Franco** ganz besonders heftig und erbittert. Matteo (1447—94) war Priester und führte ein ärmliches Leben, bis er sich die Gunst der Medici erwarb (1474). Er wurde seinen Gönnern bald unentbehrlich, und sie verwendeten ihn zu den verschiedensten Geschäften. Während er und Poliziano die besten Freunde waren, war der Haß zwischen ihm und Pulci groß, und die haben die Natur des Sonettenkampfes der beiden Dichter mißverstanden, die ihn als scherzhaft bezeichnen. Franco scheint den Hader heraufbeschworen zu haben, und der Grund ist wahrscheinlich in litterarischer und höfischer Eifersucht zu suchen.



Morgante und Margutte beim Mahle (zu Luigi Pulcis „Morgante Maggiore"). Nach der zu Florenz im Jahre 1500 erschienenen Ausgabe. (Exemplar des Königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin.) Vgl. Text, S. 242.

Luigis große Bedeutung als Dichter beruht auf seinem Heldenepos „**Morgante**". In Oberitalien haben wir eine blühende franko-italienische **Ritterdichtung** kennen gelernt (vgl. S. 33), in der Toskana dagegen wurden dieselben Stoffe zunächst in Prosa behandelt. Vom 14. Jahrhundert an kleidete man sie aber auch hier, nicht ohne den Einfluß der oberitalienischen Gattung, in Verse und bediente sich der Ottave. Das Volk brachte diesen Erzählungen ein ungeheures Interesse entgegen, wie die zahlreichen von Bänkelsängern vorgetragenen und vielfach auch von ihnen verfaßten Geschichten beweisen. Verhältnismäßig wenige Denkmäler gehören dem bretonischen Sagenkreise an; beliebter waren bei der Menge die Stoffe aus dem Kreise der Karlssage, die in erster Linie gewaltige kriegerische Ereignisse schilderten, aber auch schon den Abenteuern einen breiten Spielraum ließen. Die Gedichte der Bänkelsänger waren meist recht roh in Versbau und Sprache und voller konventioneller Redensarten. Inhaltlich wiederholen sich gar zu oft dieselben Situationen, weil die Gedichte in der Regel sehr lang sind. Den Zuhörern war dies aber nicht so augenfällig wie uns jetzt beim Lesen. Sie hörten jeden Tag einen Gesang (canto, cantare), der mit einer Anrufung Gottes begann und mit einem Dank an ihn und einer Aufforderung an die Zuhörer, am nächsten Tage wiederzukommen, schloß. Dieser Mahnung leistete die andächtige Menge um so eher Folge, als die Vortragenden in Sizilien und Neapel gibt es bis auf den heutigen Tag späte „Kunstgenossen" von ihnen es stets so einzurichten wußten, daß die Erzählung an einer höchst spannenden Stelle abbrach ein Kunstgriff, dessen sich bekanntlich auch jetzt noch die Zeitungen aller Länder für die Veröffentlichung von Romanen mit demselben Erfolge bedienen.

Neben diesen zum Vortrag bestimmten Gedichten, von denen aus dem 14. und 15. Jahrhundert noch eine große Anzahl erhalten sind, haben wir natürlich auch Prosaromane zum Lesen, die teilweise die Quelle der Bänkelsänger wurden. Der „Fioravante" z. B. stammt aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, und ebenso alt wird die nur in Bruchstücken erhaltene prosaische Bearbeitung eines franko-italienischen „Bovo d'Antona" sein. Mit dem 15. Jahrhundert mehren sich diese Prosaromane, die Karls Züge nach Spanien, Rinaldo und andere Stoffe behandeln, am berühmtesten aber sind die noch heutigen Tages immer wieder für das Volk gedruckten sechs Bücher „Reali di Francia" (Das Königsgeschlecht von Frankreich) und der „Guerino il Meschino" (Guerino der Elende) des Andrea dei Magnabotti (gegen 1342—1431), der noch den „Aspromonte", die „Storie Nerbonesi" (Narbonesische Geschichten), den „Ajolfo del Barbicone" und den „Ugone d'Alvernia" (Hugo von der Auvergne) schrieb.



Morgante und Margutte ziehen ab, nachdem sie das Haus ihres Wirtes geplündert und angezündet haben (zu Luigi Pulcis „Morgante Maggiore"). Nach der zu Florenz im Jahre 1500 erschienenen Ausgabe Exemplar des Königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin. Vgl. Text, S. 242.

Die „Reali" sind eine phantastische Geschichte der französischen Könige bis auf Karl den Großen. Fiovo, der Sohn Kaiser Konstantins, muß wegen eines aus Rache begangenen Mordes aus Rom entfliehen, und ein Einsiedler übergibt ihm bei Corneto die Oriflamme. Unter deren Schutz erobert er Frankreich und gründet in dem zum Christentum bekehrten Lande ein Herrscherhaus. Sein Enkel ist Fioravante. Weil dieser seinen Lehrer Salardo beleidigt hat, wird er verbannt, erlebt unter den Heiden viele Abenteuer und vermählt sich mit Drusolina, der Tochter des Königs Balante von Balda. Infolge der Verleumdungen seiner Mutter verstößt er seine Gattin nebst ihren beiden Knaben, aber der heilige Markus begleitet Drusolina in der Gestalt eines Löwen und beschützt sie. Von ihren Söhnen Gisberto Fier Visaggio und Ottaviano dal Lione handelt das dritte Buch. Pippin ist ein direkter Nachkomme des ersteren, Buovo d'Antona stammt von letzterem ab. Sein Leben, seine Ermordung und die Rache, welche seine Söhne dafür nehmen, bilden den Gegenstand des vierten und fünften Buches; das sechste endlich erzählt von Pippins Gattin Bertha „mit dem großen Fuße" und der Geburt Karls des Großen, von der Jugend Karls am Hofe des Königs Galafro, seiner Liebe zu Galafros Tochter Galeana und der Wiedereroberung seines Reiches, zum Schluß von Rolands Jugend und seiner Erkennung durch den König Karl.

Andrea benutzte verschiedene Quellen: den alten „Fioravante", toskanische gereimte und Prosaromane, franko-italienische und vielleicht auch altfranzösische Gedichte. Er wußte seiner Darstellung den Anschein strenger Sachlichkeit und Wahrheit zu geben und verschmähte auch nicht ganz rednerischen Aufputz nach klassischem Muster.

Sein zweites berühmtes Werk, der „Guerino", ist ein reiner Abenteuerroman.

Als Millone von Tarent, der Herr von Durazzo, mit seiner Gemahlin entthront und eingekerkert wird, rettet die Amme den jungen Guerino, beider Sohn, der freilich kurze Zeit darauf Seeräubern in die Hände fällt und nach Konstantinopel verkauft wird. Daher bekommt er den Namen „Der Elende". Herangewachsen, befreit er Griechenland von den Türken, verläßt aber, weil ihm seine unbekannte Abstammung vorgehalten wird, seine zweite Heimat, um seine Eltern aufzusuchen. Er erlebt in der ganzen Welt die wunderbarsten Abenteuer, verrichtet eine Heldenthat nach der andern und gelangt zu den Bäumen der Sonne und des Mondes, in das Reich der Fee Alcina, ja sogar in das Fegefeuer des Heiligen Patricius. Endlich, nach zweiunddreißig Jahren der Trennung, kommt er nach Durazzo, nimmt es ein und erkennt in zwei Gefangenen seine Eltern.

Pulci nun gebührt der Ruhm, mit seinem „Morgante" den brauchbaren volkstümlichen Stoff der Rittergeschichten der Kunstdichtung zugeführt zu haben, und zwar geschah dies auf die Aufforderung Lucrezias, der Mutter Lorenzos. Etwa 1466 begann Pulci seine Dichtung, deren Gesänge einzeln, sowie er sie vollendet hatte, in Lorenzos Tafelrunde zur Erheiterung der Gesellschaft vorgetragen wurden. Dabei erhielt er auch manche gute Ratschläge, namentlich von seiten Polizianos, was er in dem Gedichte selbst dankbar anerkennt. Auf diese Weise war 1470 schon ein großer Teil des Werkes geschrieben, die Episode des Margutte wurde bereits 1480 gedruckt, die ersten dreiundzwanzig Gesänge erschienen 1482 und sämtliche achtundzwanzig Gesänge 1483. Daher ist es wohl gekommen, daß man die vollständige Ausgabe als Morgante Maggiore (der größere, d. h. vollständige Morgante) bezeichnete. Der Riese Morgante, nach welchem das Rittergedicht, wahrscheinlich um auf seinen heiteren Charakter hinzudeuten, seinen Namen führt, ist eine burleske Nebenfigur, die schon im zwanzigsten Gesange abtritt; der Held des Gedichtes ist vielmehr Roland.



Girolamo Savonarola. Nach dem Gemälde des Fra Bartolommeo (1475–1517), im Kloster San Marco zu Florenz. Vgl. Text, S. 243.

Es ist Weihnachten, und Karl hält mit seinen Paladinen in Paris Hof. Aus Neid darüber, daß Roland die Regierung in Händen hat, schwärzt Gano den verhaßten Nebenbuhler bei dem Kaiser an. Daran gehindert, den Verleumder zu töten, verläßt Roland zornig den Hof und zieht ins Land der Heiden. An der Grenze gelangt er zu einer Abtei, die von drei Riesen beunruhigt wird: zwei davon erschlägt er, den dritten, Morgante, bekehrt er zum Christentum und nimmt ihn als Begleiter mit sich, nachdem sich der sonderbare Geselle mit Panzer, Helm und Glockenschwengel als Waffe ausgerüstet hat (s. die Abbildung, S. 238). Während nun die beiden ein Abenteuer nach dem andern erleben, sendet Rinaldo einen Boten aus und erfährt durch ihn, wohin Roland gezogen ist. Begleitet von Ulivieri und Dodone, eilt er ihm nach, und auch diese drei Helden müssen die wunderbarsten Abenteuer bestehen, kehren aber endlich mit Roland nach Frankreich zurück und befreien Karl von den Heiden, die Gano ins Land gerufen hat. Als des letzteren Quertreibereien aufs neue beginnen, verläßt Roland abermals den Hof und zieht in den Orient. Rinaldo wird verbannt, entthront dann Karl und macht sich selber zum König. Als aber die Nachricht von der verräterischen Gefangennahme Rolands durch den Amostante von Persien eintrifft, setzt er Karl wieder ein und zieht mit Ricciardetto und Ulivieri dem gefährdeten Freunde zu Hilfe. Befreit, wird Roland Sultan von Babylon, kehrt aber bald nach Frankreich zurück. Während Morgante, der sich von Roland getrennt hatte, zu diesem eilt, trifft er eines Tages den Halbriesen Margutte (s. die Abbildung, S. 238), der auf Befragen ein komisches Glaubensbekenntnis ablegt und ein anschauliches Bild von seinem sauberen Lebenswandel entwirft: es gibt keine Schandthaten, die er nicht begangen hätte. Trotzdem aber nimmt ihn Morgante als Begleiter an. Selbander gelangen sie am Abend zu einem Wirte, verzehren zum

Nachtmahl einen Büffel, ungeheuer viel Brot, Käse und Früchte und trinken gehörig dazu (s. die Abbildung, S. 239). In der Nacht packt Margutte, was er im Hause findet, zusammen, ladet es auf des Wirtes Kamel und zieht mit Morgante ab, nachdem er noch das Haus angezündet hat (s. die Abbildung, S. 240). Lange währt aber das Zusammensein der beiden Riesen nicht. Als sich Margutte eines Tages voll Wein und Speise an einer Quelle schlafen gelegt hat, zieht ihm Morgante die Stiefel aus und weckt ihn dann. Ein Affe hat sich inzwischen der Stiefel bemächtigt und zieht sie fortwährend an und aus. Dieser Anblick bringt Margutte so ins Lachen, daß er schließlich platzt. Auch Morgante stirbt bald darauf an dem Biß eines kleinen Krebses. Inzwischen hat Gano nicht aufgehört, Verrat zu spinnen. Zuletzt reizt er den König Marsilio von Spanien, die Christen, die unter Rolands Befehl im Thale Ronceval stehen, zu überfallen. Malagigi, Rinaldos Bruder, der der Zauberkunst mächtig ist, erkennt die Gefahr und läßt Rinaldo und Ricciardetto, die gerade in Ägypten sind, durch die Teufel Astarotte und Farfarello schnell herbeiholen. Die beiden Teufel fahren in die Pferde der Paladine, und dann geht es durch die Luft nach Ronceval. Vorher hat Astarotte mit Malagigi eine lange theologische Unterredung, in der die wichtigsten Fragen berührt werden, und auch Rinaldo empfängt von ihm während der Fahrt nach Ronceval theologische und geographische Belehrungen. Eine berühmte Stelle spricht von dem Bewohntsein der anderen Erdhalbkugel: Pulci mag die Anregung dazu in des gefeierten Geographen Lorenzo Bonincontri öffentlichen Vorlesungen über das „Astronomicon“ des Maffilio von Florenz gefunden haben oder in Äußerungen seines Freundes, des Mathematikers und Astronomen Paolo Toscanelli. Vielleicht hat auch nur seine kühne Phantasie, die von alten Volksüberlieferungen ausging, das Richtige getroffen, ohne sich dessen bewußt zu sein. Nach manchen, auch recht lustigen Abenteuern langen die Ritter an ihrem Bestimmungsorte an und verabschieden sich nur ungern von den ihnen lieb gewordenen Teufeln. Die Schlacht wütet bereits, und Roland ist nicht mehr zu retten. Doch Rinaldo und Karl nehmen an den Verrätern furchtbare Rache. Erzbischof Turpin hängt Marsilio in Saragossa eigenhändig auf, und Gano wird in Paris mit Zangen gekneipt und gevierteilt. Karl stirbt, nachdem er seinem Reiche den Frieden wiedergegeben hat.

Pulci griff mit glücklicher Hand den beim Volke beliebtesten Stoff der Ritterdichtung auf und behielt auch deren äußere Form zum Gewinn seines Werkes bei. Wie die Bänkelsänger eröffnet er jeden Gesang mit einer Anrufung des Himmels und schließt ihn mit Dank gegen Gott und dem Versprechen, im nächsten Gesange weiterzuerzählen. In den Gesängen 1–23 bearbeitet er ziemlich genau eine rohe Bänkelsängerdichtung in 60 Gesängen, die man „Orlando“ betitelt hat; in dem zweiten, ursprünglich wohl nicht mit geplanten, Gesang 24–28 umfassenden Teile entnimmt er den Stoff der „Rotta di Roncisvalle“ (Niederlage von Roncesvalles), einer Version der „Spagna“. Aber die eintönige, schleppende Darstellung dieser Vorlagen ist verschwunden. Die Beschreibungen sind abwechselungsreich und zeigen den scharfen Beobachter seiner Umgebung. Die Charakterisierung der Personen, besonders des treulosen, hinterlistigen Gano und Rinaldos, in dem der Dichter sich teilweise selber gezeichnet hat, ist sehr gut durchgeführt. Unter dem Einfluß der Rappresentazionen wurde die Darstellung dramatisch belebt und zeigt die bezaubernde, sentenzenreiche florentiner Sprache des 15. Jahrhunderts. Der eigenartige Reiz des Gedichtes liegt aber vor allem in der Komik, die oft selbst über die ernstesten Situationen gebreitet ist. Pulci wollte weder eine Satire des Rittertums noch der Religion schreiben, wie oft behauptet worden ist; wohl aber lächelte und spottete er über die grobe, für ungebildete Zuhörer berechnete Bearbeitung des Stoffes in den Bänkelsängergedichten. Auch in den volkstümlichen Heldengedichten fehlte die Komik nicht, sondern wurde wie in den Rappresentazionen zur Erheiterung eingeführt, aber hier wie dort that sie dem Glauben an dem Dargestellten keinen Abbruch. Wenn nun ein feingebildeter Mann wie Pulci diesen Stoff, den die Menge für wahr hielt, mit derselben dem Volksgeschmack angepaßten Übertreibung und derben Charakterisierung und anscheinend derselben Ernsthaftigkeit der vornehmen Gesellschaft vortrug, so mußte überall die Komik und der Spott hervortreten. Rein scherzhaft aber wurde das Gedicht da, wo Pulci frei erfand: in der Margutte-Episode, wo die derbe Komik



Savonarolas Verbrennung.

Nach dem gleichzeitigen Gemälde, in den Uffizien zu Florenz.



wie in der „Beca" (vgl. S. 238) triumphiert, und in der mit besonderer Vorliebe gezeichneten Figur des Astarotte.

Frommen Gemütern freilich gab Pulcis heiteres Buch Anlaß zu ernsten Bedenken, und als wenige Jahre nach dem Tode des Dichters die asketische Weltanschauung unter der Führung des fanatischen Mönches Savonarola in Florenz die Oberhand gewann, wurde auf dem großen Scheiterhaufen, der alle Eitelkeiten der Welt zerstörte, neben schönen Bildern, wertvollen Kunstgegenständen und Boccaccios „Decamerone" auch Pulcis „Morgante" feierlich verbrannt. **Girolamo Savonarola** (s. die Abbildung, S. 241) wurde am 21. September 1452 in Ferrara geboren und erhielt sorgfältigen Unterricht. Er zeigte frühzeitig Hang zum einsamen, frommen Leben und floh die rauschenden Festlichkeiten. Noch nicht zwanzigjährig verliebte er sich in eine junge Florentinerin, ohne Gegenliebe zu finden: aus dieser Zeit stammen seine petrarkisierenden Liebeslieder. 1475 trat er in den Dominikanerorden und begann bald als Prediger aufzutreten. Anfänglich gefiel er nicht und konnte neben dem aus Lenaus Dichtung „Savonarola" bekannten Fra Mariano nicht aufkommen. Er verließ daher Florenz wieder und predigte in San Gemignano und in der Lombardei. Auf Lorenzos Wunsch kehrte er jedoch 1489 nach Florenz zurück und gewann immer mehr Einfluß. 1491 wurde er Prior von San Marco und im November 1494 Provinzial seines Ordens in der Toskana. Nach der Verjagung der Medici erklärte er Christus für den König der Stadt und predigte strengsten Asketismus. Alexander VI. suchte ihn vergebens durch das Angebot des Kardinalshutes für sich zu gewinnen, verbot ihm schließlich das Predigen und that ihn in den Bann (1497). Trotzdem predigte er weiter und trat immer nachdrücklicher für eine Kirchenreform ein. Da gelang es seiner Gegenpartei in Florenz, die Oberhand zu gewinnen, denn auf die Dauer konnte der strenge, finstere Asketismus des Mittelalters der Menge nicht gefallen. Am 7. April 1498 wurde Savonarola ergriffen und ins Gefängnis geworfen. Obgleich man seine Unschuld erkannte, wurde er zum Tode verurteilt und am 23. Mai mit zwei Genossen auf dem Platz der Signoria gehenkt und verbrannt (s. die Schwarze Tafel „Savonarolas Verbrennung"). Er hat außer den schon erwähnten Liebesliedern und außer Lauden eine ganze Anzahl Abhandlungen und Predigten geschrieben, unter denen der Anfang 1498 verfaßte „Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze" (Abhandlung über das Regiment und die Regierung der Stadt Florenz) hervorragt.

Bruchstück eines Gedichtes von Girolamo Benivieni. Nach der Handschrift des Dichters, in der Riccardiana zu Florenz. Vgl. Text, S. 244.

Übertragung der obenstehenden Handschrift:

[L]E DOLci rime *et* gli amorofi uersi,	Die süßen Reime und die Liebeslieder,
Che d' occulto uenen mio cor gra*n* tempo	Die mein Herz lange Zeit mit geheimem Gift
Ha*n*no *et* di pianto inua*n* pafcenti gli occhi,	Und die Augen mit vergeblichen Thränen genährt hatten,
Tempo è, ch'i' lafci, *et* che dal pigro fo*n*no	Ist es Zeit, zu lassen, und aus dem trägen Schlaf
Sciolto mi fuegli *et* dalla obfcura notte,	Muß ich erlöst erwachen und aus der dunklen Nacht,
Mentre che'*n* cielo a*n*chor refplende il fole.	Solange noch am Himmel die Sonne leuchtet.

Einer seiner glühendsten Anhänger war Girolamo Benivieni (s. die Abbildung, S. 243), der gegen 1453 geboren wurde und 1542 neunundachtzigjährig starb. Er verdankt seine Berühmtheit einer Kanzone über die göttliche Liebe, die durch Ficinos (vgl. S. 201) Kommentar zu Platos „Symposion" angeregt wurde. Das wahrhaft religiöse, aber oft schwer verständliche Gedicht wurde von Pico von Mirandola (vgl. S. 202) mit einer italienischen Erklärung in drei Büchern versehen. Nach dem Auftreten Savonarolas erschien Benivieni diese „Canzone d'Amore" doch so heidnisch, daß er ihre abermalige Herausgabe nur mit der ausdrücklichen Bemerkung „nach den Gedanken und der Meinung der Platoniker" gestattete. Er selbst hatte seine Ansicht geändert, und seine zahlreichen petrarkisierenden Liebeslieder, die noch nicht im Druck verbreitet waren, ließ er nur in überarbeiteter Gestalt mit Erläuterungen erscheinen, die sie streng christlich deuteten. In seinem langen Leben verfaßte er fortan nur noch religiöse Gedichte, zahlreiche Lauden und allegorische Eklogen.

Mit dem Tode Lorenzos des Prächtigen und der Herrschaft des düsteren Asketismus unter der Führung Savonarolas ging das heitere sorgenlose Leben in Florenz zu Grunde und kehrte auch nicht nach dem Sturz des fanatischen Mönches mit den Mediceern aus der Verbannung wieder: andere, ernstere Zeiten waren angebrochen.

4. Die Litteratur am Hofe der Aragonesen in Neapel und an den oberitalienischen Höfen.

Vereinzelt sind uns im Laufe der Jahrhunderte schon Schriftsteller begegnet, deren Heimat Neapel war. Unter Alfons I. hielt der Humanismus hier seinen Einzug und in seinem Gefolge die Dichtkunst in italienischer Sprache, begünstigt von den aragonesischen Fürsten, die das Italienische sogar zur Kanzleisprache wählten. Marino Jonata und Masuccio de' Guardati haben wir als Nachahmer Dantes und Boccaccios bereits erwähnt (vgl. S. 214 und 216), aber auch der Petrarkismus fehlte selbstverständlich am aragonesischen Hofe nicht: es entstanden eine große Menge Sonette, Kanzonen, Sestinen, Madrigale und selbst Trionfi. In der Sprache suchte man sich dem Vorbilde möglichst eng anzuschließen, trotzdem aber sind die Gedichte nicht immer frei von neapolitanischen Eigentümlichkeiten, Latinismen und spanischen Einflüssen. Mehr Raum gewährte man dem Dialekte in den Nachahmungen der Volksdichtung. Mit Vorliebe dichtete man Strambotti in der alten sizilianischen Form (vgl. S. 222), die man auch wohl durch eine Coda von einem Siebensilbler und zwei Elfsilblern erweiterte und statt des Sonettes zum litterarischen Wettstreit und zur Korrespondenz benutzte; ferner Ballaten mit angehängtem Strambotto, das den Inhalt der Ballata wiederholt, Frottole im Sinne des 15. Jahrhunderts (vgl. S. 216) und Frottole nach alter Art (vgl. S. 173).

Unter den Dichtern befanden sich eine ganze Anzahl Männer, die am Hofe von Neapel eine bedeutende Rolle spielten, so Pietro Jacopo de Jennaro (1436—1508), der als Nachahmer Dantes in Terzinen „Von den sechs Altern des menschlichen Lebens" (Delle sei etate della vita humana) handelte und Eklogen sowie Prosawerke in Anlehnung an Egidio Colonnas (vgl. S. 60) Werk „Über die Regierung der Fürsten" schrieb, Francesco Galeota (etwa 1450—97), der in mehreren seiner zahlreichen, aber nicht allzu wertvollen Gedichte die Strambotti auch zu Episteln und Elegien verwendete, Jacopo de Peccatore, Francesco Spinello und der Graf von Campobasso, Cola di Monforte (1415—95).

Bedeutender und eigenartiger als alle Genannten ist in seinen Gedichten der Graf von Policastro, Giovanni Antonio Petrucci (1450—86), ein Sohn jenes bekannten Antonello Petrucci, der aus einem armen Bauernsohn zum mächtigsten Mann im Reiche geworden war, aber durch das Fehlschlagen der „Verschwörung der Barone“ gegen Ferdinand I. jählings gestürzt wurde. Des Vaters Untergang zog auch den Sohn ins Verderben: im August 1486 nebst vielen anderen Verschworenen gefangen genommen, wurde Giovanni Antonio am 11. Dezember desselben Jahres enthauptet. In dem Gefängnis, wo er eingekerkert wurde, verfaßte er eine Anzahl tief empfundener Sonette, selten voll Hoffnung auf Rettung, vielmehr meist Betrachtungen über die Eitelkeit alles Irdischen und die zerstörende Macht der Zeit, Klagen über die Undankbarkeit der Menschen und wehmütige Erinnerungen an das verlorene Glück; hatte man ihn doch nach erst zweiundzwanzigtägiger Ehe von der Seite seiner Gattin gerissen! Ein düsterer, weltschmerzlicher Zug geht durch diese Gedichte, deren Wirkung auf den Leser auch die eingestreuten klassischen Anspielungen und die neapolitanische Färbung der Sprache nicht beeinträchtigen konnten.

Der formgewandteste Petrarkist unter den neapolitanischen Dichtern ist unbestritten Jacopo Sannazaro (s. die nebenstehende Abbildung), der seine Berühmtheit aber dennoch nicht seinen lyrischen Produkten, sondern dem Hirtenroman „Arcadia“ verdankt. Die Familie stammte aus Spanien und hieß ursprünglich Salazar. Von Oberitalien, wo sie sich zunächst niedergelassen hatte, kam sie nach Neapel, und hier wurde der Dichter am 28. Juli 1458 geboren. Als sein Vater gestorben war (1463), zog sich seine junge Mutter Masella — in Sannazaros Gedichten ist ihr Name zu Massilia latinisiert — mit ihren beiden Knaben nach Santo Mango bei dem lieblichen Thale von San Cipriano zurück, dessen Reize der Dichter in seiner „Arcadia“ verherrlicht.


Jacopo Sannazaro. Nach der Büste von Girolamo da Santa Croce (1502–37), in der Kirche S. Maria del Parto zu Neapel.

Etwa zwanzig Jahre alt, kehrte Jacopo von dort nach Neapel zurück und wurde hier bald mit den bedeutendsten Gelehrten befreundet, besonders mit Pontano (vgl. S. 292), dessen Akademie er unter dem Namen Actius Sincerus beitrat. Gleichzeitig wurde er bei Hofe eingeführt und bewahrte fortan den Aragonesen in guten und schlechten Tagen eine rührende Treue, die sich glänzend bewährte, als der Untergang des Herrscherhauses hereinbrach. Kaum hat sich Friedrich von Aragonien nach dem Verlust Neapels König Ludwig XII. ergeben und Frankreich als Aufenthaltsort gewählt, so stellt ihm Sannazaro den Erlös aus dem Verkaufe eines großen Teiles seiner Besitzungen zur Verfügung und teilt freiwillig die Verbannung seines Herrn: erst nach dessen Tode (9. September 1504) kehrt er zu der „lockenden Sirene“ zurück, von der ihm der Abschied so schwer geworden war. Fortan lebte er in stiller Zurückgezogenheit ganz seinen litterarischen Beschäftigungen, getröstet in seiner Abgeschiedenheit durch das innige Freundschafts- und Liebesverhältnis zu der schönen und gelehrten Cassandra Marchese, die nach einem neunzehn Jahre währenden Prozesse von ihrem Gemahl geschieden worden war. In ihrem Hause, wo er den größten Teil seiner letzten Lebensjahre verbrachte, starb der edle Mann am 24. April 1530.

Seine lyrischen Gedichte in italienischer Sprache hat Sannazaro selbst gesammelt und mit einer Widmung an Cassandra Marchese veröffentlicht. Zum Teil sind es nur sehr gewandte äußerliche Nachahmungen der Petrarkischen Lyrik ohne eigenes Empfinden, dort aber, wo die

Lieder Sannazaros Jugendliebe zu Carmosina Bonifaccio, dem Verhältnis Sannazaros zu seiner schönen Freundin oder den politischen Ereignissen in Neapel ihre Entstehung verdanken, hört man auch unter der geglätteten Form den Herzensanteil des Dichters heraus. Und auch auf einem anderen Gebiete rief das innige Verhältnis zu den Aragonesen Sannazaros dichterische Thätigkeit wach. In den wenigen glücklichen Jahren nämlich, die Sannazaro in freundschaftlichem Verkehre mit dem Königshause verlebte, gehörte auch er zu denen, welche die Hoffestlichkeiten zu verschönen halfen. Er wetteiferte mit Caracciolo und anderen auf dem Gebiete der Farcen, die bei solchen Gelegenheiten mit großem Prunke aufgeführt wurden, und schrieb zu denselben Anlässen unter dem Titel „Gliommari“ (Knäuel) auch kleine lyrische Monologe, die inhaltlich der alten Frottola (vgl. S. 173) glichen.

Von Pier Antonio Caracciolo, der zwischen 1493 und 1514 dichtete, wissen wir, daß er elf Stücke schrieb; aber nur eins davon, der „Magier“ (Lo Magico), ist ganz erhalten.

Der Zauberer tritt, von vier Schülern begleitet, auf und citiert, nachdem er lange von seiner hohen Kunst geredet hat, die Geister von Diogenes, Aristipp und Cato: von Charon geführt, erscheinen die drei vor Ferdinand I. Diogenes und Aristipp erzählen auf des Magiers Geheiß, wie sie gelebt haben, und Cato fällt daraufhin ein Urteil über die beste Lebensweise. In ihren Reden bringen die Geister und der Magier, den Caracciolo selbst darstellte, dem König mehrfach reiche Huldigungen dar.

Interessanter waren sicher die verloren gegangenen Farcen Caracciolos, in denen er die Sprache und die Sitten des niederen Volkes mit Glück zur Darstellung brachte und der vornehmen Gesellschaft reichlichen Stoff zum Lachen bot.

In der einen trat ein Mädchen auf, dem die alte Mattalena den geliebten Vito verschafft. Der Notar Fiorillo setzte einen komischen Ehekontrakt auf, und ein Priester traute das Paar mit witzigen Worten. Ein Monolog war die Farce von dem Kaufmann, der zwei Sklaven zu verkaufen hatte. In anderen Stücken erschienen Kranke mit Ärzten, Bauern, die ihre Frauen weggaben, Bettler und schon zwei Bewohner von La Cava, die später so oft in den nach ihnen benannten „Farse Cavaiole“ wegen ihrer Dummheit — sie sind eine Art Schildbürger — verspottet wurden.

Bei diesen kurzen komischen Stücken war eine Verwickelung der Handlung kaum vorhanden, und die ernsten, die man damals gleichfalls Farcen nannte, hatten in erster Linie den Zweck, reiche Pracht auf der Bühne erscheinen zu lassen und den Herrschern durch allegorische Figuren oder historische Persönlichkeiten Huldigungen darzubringen. Das Versmaß, auch das der „Gliommari“, war die Rimalmezzo, eine unbestimmte Anzahl Verse, alle Elfsilbler mit Ausnahme des ersten, eines Siebensilblers, dessen Schluß mit dem folgenden Elfsilbler durch Binnenreim nach der siebenten Silbe gebunden ist. Des Elfsilblers Endreim wird dann ebenso durch Binnenreim mit dem dritten Elfsilbler gebunden u. s. f.

Sannazaros Stücke nun gehören der litterarischen, d. h. der ernsten Gattung der Farce an. Zwei davon schrieb er zur Feier der Eroberung Granadas (2. Januar 1492). Das erste, titellose, wurde am 4. März 1492 vor dem Herzog von Kalabrien aufgeführt, das zweite, „Der Triumph des Ruhmes“ (El trionfo della Fama), am 6. März, dem letzten Karnevalstage, in der Wohnung des Fürsten von Altamura.

In dem ersten Stück wird Mohammed aus einem von reichgeschmückten Säulen gestützten Tempel verjagt, auf dessen Giebel nun ein Banner mit dem Kreuze und dem kastilischen Wappen erscheint. Nach längerer Klage flieht der Vertriebene in den Wald, und der Glaube tritt aus dem Tempel, um Ferdinand des Katholischen und der Aragonesen Lob zu singen. Als er wieder hineingegangen ist, wird der Tempel in den Hintergrund getragen, und die Freude erscheint. Sie begrüßt die glänzende Gesellschaft, entschleiert sich ihren Blicken und fordert sie auf, fröhlich zu sein und zu tanzen. Singend und blumenstreuend zieht sie sich nach Beendigung ihrer Rede zurück, reichuniformierte Trompeter lassen lustige Weisen erschallen, und der Saal füllt sich mit den tanzenden Paaren der Hofgesellschaft.





Das Leben der Hirten (zu Sannazaros „Arcadia“).

Für den „Trionfo della Fama" war am Eingange des Saales ein Triumphbogen nach antikem Muster errichtet, mit Inschriften, die des spanischen Königspaares Ruhm verkündeten. Nacheinander traten Pallas Athene mit Helm, Speer und Schild, der Ruhm mit bunt bemalten Flügeln auf einem von zwei Elefanten gezogenen und von zwei bewaffneten Riesen begleiteten Wagen und der blondgelockte, lorbeerbekränzte Apollo auf. Mit verschiedenen Kostümtänzen und einem Feuerwerk, das plötzlich aus dem Gewande, dem Korb und dem Füllhorn einer französisch gekleideten Maske hervorbrach, endete das Fest.

Die „Farsa dell' ambasciaria del Soldano explicata per lo interprete" (Farce von der durch den Dolmetscher erklärten Gesandtschaft des Sultans) ist für eine Dame der Hofgesellschaft, man weiß nicht welche, gedichtet und überschüttet die Gefeierte mit galanten Redensarten.

Der Großsultan stirbt fast vor Sehnsucht nach ihr und übersendet ihr eine Liebeserklärung und Geschenke durch einen Boten, der kein Italienisch versteht, so daß ein Dolmetscher die Vermittelung übernehmen muß. Ihre Antwort fällt so aus, daß der Bote getröstet heimkehrt.

„Venus, die nach ihrem Sohne sucht" (Venere che cerca il figliuolo), ist die Bearbeitung, teilweise Übersetzung eines bekannten Idylls des im 3. Jahrhundert zu Syrakus lebenden griechischen Idyllendichters Moschos, das Poliziano ins Lateinische übertragen hatte. „La Giovane e la Vecchia" (Die Junge und die Alte) endlich sind zwei Monologe. Im ersten beklagt sich die Junge über die schnelle Flucht der Jugend und die Vergänglichkeit der Schönheit: darum soll man die Rosen pflücken, ehe sie verblühen. Die Alte gibt ihr im zweiten recht und fordert die Jugend auf, mit sich selber Erbarmen zu haben und das Leben zu genießen. Denselben Gedanken spricht die „Predica di XII heremiti" (Predigt von zwölf Einsiedlern) aus, in welcher der Wortführer, nachdem er auf die Vergänglichkeit der Schönheit hingewiesen hat, mit der Aufforderung schließt: „Ihr, holde Damen, seid Gott befohlen, und jeder merke meinen Rat, daß grausamer Wille nicht in edlem Herzen herrsche."

Derartige Gelegenheitsdichtungen ohne größeren litterarischen Wert und selbst die bedeutenderen lyrischen Gedichte hätten Sannazaros Namen keinen Platz in der Weltlitteratur gesichert. Aber noch ehe er an den aragonesischen Hof kam, hatte der Dichter in der idyllischen Thaleinsamkeit der picentiner Berge ein Werk entworfen und zum größten Teile ausgeführt, das ihm in ganz Europa hohen Ruhm eintragen und überall nachgeahmt werden sollte. Die erste Gestalt der „Arcadia" (s. die beigeheftete farbige Tafel „Das Leben der Hirten") ist sicher vor 1481 entstanden und handschriftlich verbreitet worden, da sie schon in diesem Jahre Pietro Jacopo de Jennaro als Vorbild diente. Das Werk besteht in der vom Dichter gutgeheißenen Form aus einer Einleitung, zwölf Prosastücken, denen je eine Ekloge folgten, und einer Schlußrede an die Hirtenflöte. Die ersten zehn Stücke und Eklogen finden sich schon in einer Handschrift von 1489, während die beiden letzten erst zwischen 1502 und 1504 vom Dichter hinzugefügt worden sind, als er selbst eine endgültige Ausgabe veranstaltete, nachdem das Werk 1502 bereits zweimal in Venedig ohne sein Wissen ganz entstellt gedruckt worden war.

Der Dichter befindet sich in Arkadien: unglückliche Liebe hat ihn von Neapel dorthin getrieben. Er schließt sich den Hirten an und führt ihr Leben in einer Reihe von bald heiteren, bald ernsten Bildern vor: Liebesklagen und Wettgesänge, Spiele, Feste, Jagden und Begräbnisse wechseln miteinander ab. Eine Nymphe bringt den Dichter schließlich auf unterirdischen Wegen, auf denen er manche Wunder schaut, in sein Vaterland zurück. Dort vernimmt er die Klagen der Hirten Barcinio und Summonzio über den Tod der von Meliseo geliebten Phyllis und schließt mit einer wehmütigen Abschiedsrede an die Hirtenflöte.

Die einzelnen Teile des Werkes stehen in ganz losem Zusammenhange, sie stellen eine Reihe von Situationen dar, die in der Hirtendichtung typisch waren, und eine größere Einheit wird ihnen nur dadurch verliehen, daß der Erzählende immer derselbe bleibt. Die Geschichte der unglücklichen Liebe, welche Sannazaro aus Neapel trieb, ist erdichtet und das ganze Werk bis in

die kleinsten Einzelheiten eine Nachahmung. Denn Sannazaro selbst gehört nur die Zusammenfassung der einzelnen typischen Szenen zu einem Ganzen und die Verlegung des Schauplatzes nach Arkadien an. Den äußeren Rahmen lieh Boccaccios „Ameto", der zugleich nebst anderen Werken des Florentiners eine Menge Stoff für die Ausführung beisteuerte. Daneben sind von den italienischen Schriftstellern noch besonders Dante und Petrarca benutzt, von den Alten vor allem Virgil, Theokrit und Ovid. Das Ganze ist ein sorgfältig gearbeitetes Mosaik, und gerade darum fand es so großen Anklang: auf Schritt und Tritt leuchteten den für die Alten begeisterten Zeitgenossen Sannazaros die Schönheiten der klassischen Dichtungen aus diesem Werke entgegen, alle zu einem Ganzen gefügt, dessen Harmonie die Nachahmung vergessen ließ. Diese Nachahmung geht freilich anderseits so weit, daß die einzelnen Bilder nicht des Verfassers eigener Beobachtung ihr Dasein verdanken, sondern ganz und gar mit entliehenen Farben ausgeführt sind. Sannazaro stellt nicht die Natur dar, die ihn in seiner ländlichen Zurückgezogenheit umgab, sondern die Natur, wie sie ihm in den Schilderungen der alten Klassiker überliefert war. Die vorgeführten Personen sind die aus der altgriechischen und -römischen Hirtendichtung sattsam bekannten Typen ohne wahres inneres Leben und äußern petrarkische Gefühle. Nur in dem später hinzugefügten Teile, der im Gegensatz zu dem in der Jugend geschriebenen einen vorherrschend allegorischen Charakter hat, verstecken sich unter den Hirten Freunde des Dichters und werden persönliche und politische Verhältnisse berührt. Die der „Arcadia" eingefügten Eklogen sind in verschiedenen Versmaßen geschrieben. Wir finden drei Kanzonen und zwei Sestinen, davon die eine eine Doppelsestine; drei haben wechselndes Versmaß, die übrigen sind in Terzinen geschrieben, davon drei ausschließlich mit auf der drittletzten Silbe betonten Reimworten (rime sdrucciole), die der Dichter auch sonst häufig verwendete. Wie in den Farcen finden wir auch hier die Rimalmezzo. Die Sdruccioli, mit denen Sannazaro die ungebildete Rede der Bauern nachahmen wollte, gefallen dem Ohre auf die Dauer nicht und veranlaßten den Dichter öfter, aus Reimnot zu selbständigen Wortbildungen seine Zuflucht zu nehmen. Sannazaros Sprache ist nicht rein von Latinismen und dialektischen Worten, vor allem aber leidet die Prosa unter der sklavischen Nachahmung des als Vorbild dienenden Boccaccio. Arkadien als das von der Natur begünstigte Land des unschuldigen, heiteren und glücklichen Hirtenlebens ist erst eine Erfindung Sannazaros. Bei den Alten, besonders Polybius, fand der Dichter nur kurze Andeutungen, daß die Bewohner Arkadiens außerordentlich tüchtig in der Musik gewesen seien, sie von frühester Jugend an geübt und alljährlich zu Ehren der Götter Wettspiele mit Gesang und Tanz veranstaltet hätten. Das idyllische Bild nun, das Sannazaro aus diesen Andeutungen schuf, mußte in den stürmischen Zeiten, in denen es entstand, und wo sich die Menschen nach Ruhe und Frieden sehnten, ähnlich, wenn auch in anderer Richtung, wirken wie nach drei Jahrhunderten Goethes „Werther" in Deutschland. Und von Italien aus, wo sie in immer neuen Ausgaben erschien und zahllose Nachahmer fand, verbreitete sich die „Arcadia" auch bald nach dem Auslande. In Frankreich wurde sie 1544 übersetzt und 1565 von Remy Belleau in seiner 1572 ganz veröffentlichten „Bergerie" nachgeahmt, in England rief sie z. B. Spensers „Shepherd's Calendar" (1579) und Sidneys „Arcadia" (1490) hervor, den meisten Anklang fand sie aber in Spanien: der berühmte Garcilaso de la Vega (gestorben 1536) ahmte sie zuerst in seinen drei Eklogen nach, und ihm folgte eine unübersehbare Schar anderer Dichter in Spanien und Portugal. Von diesen Nachahmungen seien nur Jorge de Montemayors „Diana" (1542) und die „Galatea" des jungen Cervantes (1584) genannt, die später nebst den übrigen arkadischen Dichtungen Spaniens von dem Verfasser selbst im „Don Quijote" (1605) ins Lächerliche gezogen wurde.

Die übrigen Dichtungen Sannazaros sind in lateinischer Sprache geschrieben und bestehen, von einigen Fragmenten abgesehen, in fünf Fischereklogen (Eclogae piscatoriae), je drei Büchern Elegien und Epigrammen und einem Gedichte in drei Büchern über die Geburt der Jungfrau Maria.

Die Fischereklogen, eine Gattung, die Sannazaro in ihren Anfängen schon bei den Alten (Theokrit) vorfand, aber selbständig ausbildete, spielen am Strande von Neapel und Umgegend und enthalten, wenngleich die Fischer wie die Hirten idealisiert sind und der Inhalt der der bukolischen Dichtungen geblieben ist, viele aus dem Leben gegriffene Züge. Mannigfaltiger aber ist der Inhalt der Elegien und Epigramme, die das Vollendetste sind, was Sannazaro überhaupt geschaffen hat. Immer wieder preist er die Reize seiner Heimat. Als er sie 1501 verläßt, ruft er ihr einen tiefempfundenen Scheidegruß zu, und immer schwebt ihm ihr wonniges Bild in der freiwilligen Verbannung vor. Er weiß auch männlich für sie einzutreten, wenn es nötig ist. Mit Worten flammenden Zornes brandmarkt er 1495 das rohe Treiben der Franzosen in Neapel und fordert mit kühner Stimme von dem Großkanzler Pierre de Rochefort Abhilfe. Seine rührende Anhänglichkeit an das aragonesische Herrscherhaus, seine innige Freundschaft für Pontano und Cassandra Marchese finden in anderen Gedichten beredten Ausdruck.

Seit seiner Rückkehr nach Neapel beschäftigte sich Sannazaro ununterbrochen mit der Abfassung und sorgfältigen Durchfeilung seines jetzt vergessenen Epos „Über die Geburt der Jungfrau“ (De partu virginis), von dem er sich viel für seinen Ruhm bei der Nachwelt versprach, und auf das wir im nächsten Kapitel zurückkommen müssen.

Am Schlusse seiner „Arcadia“ läßt Sannazaro den Hirten Barcinio auftreten. Darunter ist der Dichter Benedetto Gareth, der gleichfalls am Hofe in Neapel lebte, zu verstehen. Er war um 1450 in Barcelona geboren worden und zwischen 1464 und 1468 nach Neapel gekommen. Dem glücklich beanlagten, geistreichen und feingebildeten Katalonier, der sich gar wohl auf Dichtkunst und Musik verstand, wurde es nicht schwer, sich bald in dem Kreis der genialen Männer Eingang zu verschaffen, die sich um die aragonesischen Fürsten sammelten, und diese selbst wandten ihm ihre besondere Gunst zu. Gareth wurde bald unter dem Namen Cariteo eins der bedeutendsten Mitglieder der pontanianischen Akademie und befreundete sich eng mit Sannazaro, Pontano und anderen. Dem Königshause blieb er wie Sannazaro auch im Unglück treu ergeben, und als das Haus Aragonien 1501 endgültig gestürzt war, begab er sich betrübten Herzens nach Rom: „Mein zweites Vaterland, süße Sirene, reizendes Parthenope (der alte Name für Neapel), keusche Stadt, Nest von Anmut und Adel, voll jeder Tugend und Wonne, mit solchem Schmerz verlasse ich dich und mit solcher Qual, wie ich Unglücklicher nie in irgend einem Alter erduldete. Lebt wohl, Freunde, lebt wohl, süße Gegenden! Jetzt zügelt Vernunft hier nicht die Thränen.“ Sobald aber Neapel von den Franzosen geräumt worden war (1503), kehrte er dorthin zurück und wurde zum Statthalter von Nola ernannt. Ende 1514 war er bereits gestorben; genauer läßt sich sein Todesjahr nicht feststellen.

Gareth ist nach Sannazaro der verhältnismäßig bedeutendste unter den Dichtern in italienischer Sprache, die sich um das aragonesische Königshaus scharten, und das Bindeglied zwischen ihnen und den Petrarkisten am Hofe der spanischen Vizekönige. Er hat im Jahre 1509 selbst eine endgültige Ausgabe seiner Gedichte — Sonette, Kanzonen, Sestinen, Gedichte in Terzarima — unter dem Titel „Endimione“ veranstaltet, eine sorgfältig durchgefeilte und bedeutend erweiterte Neuauflage einer 1501 erschienenen Sammlung, von deren Inhalt einige Jugendgedichte mehr volkstümlichen Charakters, Strambotti und Rimalmezzi, ausgeschieden worden sind. „Endymion“ hat Cariteo seine Sammlung wohl im Hinblick auf die klassische Sage von der Mondgöttin Diana (Luna) und ihrem Geliebten Endymion betitelt, weil er in seinen Liebesliedern eine Luna besang. Außer Liebesliedern enthält der Band historisch-politische,

religiöse und moralische Gedichte und eine Satire. Cariteo ist ein mittelmäßiger Dichter von geringer Originalität und Phantasie, und seine Verse lassen meist kalt. Verhältnismäßig wenige Lieder sind ihm gut gelungen, in vielen dagegen ist die Form eckig und weitschweifig, der Vers nicht immer musikalisch. Überall zeigt sich das Studium Petrarcas in Stil, Bildern und Phrasen, daneben auch Dantes Einfluß. Der Inhalt der Lieder ist aber im wesentlichen den altrömischen Klassikern entnommen: Virgil, Ovid, Horaz, Catull und Properz sind oft geradezu übersetzt, und zwar meist recht ungeschickt. Cariteo verstand es nicht, die verschiedenen Elemente, die er zusammenfügte, so fein zu verschmelzen wie Sannazaro, und einzelne Gedanken werden bei ihm geradezu zu Gemeinplätzen. Selbst seine politischen Gedichte sind Nachahmungen, und unter den Lobpreisungen von Mitgliedern des Königshauses, Staatsmännern, Feldherren und anderen bedeutenden Persönlichkeiten sucht man meistens die wirklichen Verhältnisse, die die Lieder entstehen ließen, vergebens. Etwas mehr Empfinden tritt hier und da in dem „Libro de la Methamorphisi“ (Buch der Metamorphose) hervor, einem Gedichte in vier Gesängen in Terzinen, das dem Kummer des ergrauten Sängers über den Sturz der Aragonesen, die 1495 erfolgte Ermordung des Alfonso d'Avalos und die Abreise der geliebten Luna von Neapel Ausdruck verleiht.

Eine hervortretende Eigentümlichkeit Cariteos ist seine Neigung zu gesuchten Wort- und Gedankenspielen, zu allerlei Übertreibungen und Ziererei. Man hat früher gemeint, diesen Zug habe er aus seiner Heimat Spanien mitgebracht, aber das ist nicht richtig: er hat vielmehr nur Keime weiterentwickelt, die bereits in der Sizilianischen Dichterschule und bei Petrarca vorhanden waren. Zu einer wahren Manier aber wurde dieser Schwulst und dieses Haschen nach Effekt bei Cariteos Nachahmern Tebaldeo und Serafino, die wir bald kennen lernen werden, und die daher als die wirklichen Vorläufer für den im 17. Jahrhundert eingerissenen „Secentismus“ („Art des Seicento“, d. h. des 17. Jahrhunderts) oder „Marinismus“ gelten können.

Petrarca hatte mit dem Namen Laura gespielt: so nun Gareth mit dem seiner Luna (Luna = Mond) und denen seiner Freunde. „Ein Mond ist sie nicht, sondern eine lebendige Sonne“, singt er von seiner Angebeteten; und als sie erkrankt, bittet er Gott: „Wolle nicht mehr als eine Sonne und einen Mond!“ Er folgt „der Sonne seines Mondes“, denn Sonne und Mond am Himmel würden ihre eigene Ehre verlieren, sobald Luna erschiene. Ebenso spielt er mit dem Namen des Girolamo Carboni (Kohle), des Lodovico Montalto (hoher Berg) und vieler anderer. Die Waffen Amors beschreibt er in einem Sonette also: „Die Augen und die Haare aus reinem und glänzendem Golde waren Pfeile, wovon ich tausend Wunden empfing, und die weißen und rosigen Wangen sind die Fackeln, durch die ich mich entflamme und entfärbe. Die schöne Brust und die Hände waren Gift.“

In metrischer Hinsicht hat Cariteo nichts Neues geschaffen. Seine Sprache ist rein und im allgemeinen frei von Latinismen. Nur dort treten letztere in größerer Menge auf, wo er seiner Dichtung besondere Würde verleihen will. Durch ihn, die anderen besprochenen neapolitaner Dichter und besonders durch Sannazaros Werk hat die italienische Sprache auch in Süditalien festen Fuß gefaßt, und wir werden in der Folgezeit auch die Neapolitaner in reichem Maße an der Weiterentwickelung der italienischen Litteratur beteiligt sehen. Gleichzeitig aber war die Nationalsprache auch nach dem Norden siegreich vorgedrungen.

Auch hier, an den oberitalienischen Höfen, die es an Glanz und Pracht mit Florenz und Neapel wohl aufnehmen konnten, entstand in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts eine reiche Vulgärlitteratur, die freilich fast durchweg von Florenz abhängig war und nur ein wirklich bedeutendes Werk, Bojardos „Verliebten Roland“, hervorbrachte. Besonders vielseitig war sie am mailänder Hofe entwickelt, der damals überhaupt der glänzendste in ganz Europa war. Der Moro (vgl. S. 196), selbst ein geistig hochbeanlagter, feingebildeter Mann, liebte es,

sich mit einheimischen oder fremden Gelehrten, Dichtern, Musikern und Künstlern zu umgeben und sich im Verkehr mit ihnen unablässig zu vervollkommnen, und seine Gemahlin Beatrice, die Tochter des Herzogs Ercole von Este, die ihm freilich schon nach sechsjähriger Ehe, kaum zwanzigjährig, durch den Tod entrissen wurde, sowie sein einflußreicher Sekretär Marchesino Stanga teilten seine Neigung. Von den berühmtesten Meistern jener Zeit lebten Bramante und Leonardo da Vinci bei ihm, von Humanisten und Gelehrten Ermolao Barbaro, Merula, der als Epigrammatiker gefürchtete Lancino Curti und Bernardino Corio, der Verfasser der „Mailänder Geschichte“ (Istoria di Milano). Viele mehr oder weniger geistreiche und manche hochgestellte Männer dichteten an seinem Hofe von Liebe, priesen die Schönheit der mailänder Damen, verherrlichten die Feste, die Spiele und die Größe ihres Gönners, sagten sich gegenseitig die unverschämtesten Schmeicheleien und griffen sich in ihren burlesken Dichtungen rücksichtslos an.

Hier in Mailand verbrachte unter anderen auch der Florentiner Bernardo Bellincioni den wichtigsten Teil seines Lebens. Er war der Typus eines Hofdichters, dem seine Kunst nichts als eine Quelle reichen Erwerbes ist, eine cynische, niedrig schmeichelnde Natur. 1452 geboren, hatte er zunächst am Hofe Lorenzos des Prächtigen und dann noch an einigen anderen Höfen gelebt, ehe er nach Mailand ging und dort bis an sein Lebensende (12. September 1492) die politische Bedeutung des „guten“ Moro verkündete, seine unvergleichliche Treue, sonstige Tugenden und große Liebe zu seinem Neffen, dem Herzog Giovan Galeazzo. Letzterem gibt er den Rat, sich ganz von seinem Onkel leiten zu lassen, der nur das Beste mit ihm im Sinne habe. Ja, er scheut sich nicht, den Moro den „wahren Messias Italiens“ zu nennen, und preist Mailand als sein „glücklichstes Vaterland“. Er trat auch oft als Improvisator und Spaßmacher auf und vergnügte die Hofgesellschaft durch seine komischen Streitigkeiten mit anderen Dichtern seinesgleichen. Dem Moro war er ein vorzügliches Werkzeug und wußte sich jedem Wunsche, jeder Laune seines Herrn zu fügen. In den burlesken Sonetten merkt man die Einwirkung der Vorgänger, in den Liebesliedern, die teilweise im Auftrage des Herzogs und der Herzogin gedichtet sind, und in den politischen Gedichten den Einfluß Petrarcas. Er schreibt gewandt, manchmal sogar wirkungsvoll.

Bellincionis Beziehungen zu den übrigen Dichtern am Hofe des Moro waren, obwohl der erfolgreiche Sänger nicht ohne Einfluß auf seine litterarische Umgebung blieb, durchaus nicht immer die besten; man sah in ihm den Fremden, den Emporkömmling und den Geschäftsdichter, vielleicht auch schämten sich einzelne seiner Dichterkollegen des bürgerlichen Mannes, der ihre adlige Geburt so wenig respektierte.

Unter diesen vornehmen Herren, die an Lodovicos Hofe dichteten, nahmen Gaspare Visconti, Niccolò da Correggio und Antonio Fregoso die erste Stelle ein. Gaspare Visconti (gest. 1499) war herzoglicher Rat und dem Moro treu ergeben, obgleich dieser seines Schwiegervaters Sturz und Tod veranlaßt hatte. Ohne sehr bemittelt zu sein, beschützte er, selbst in Sprachen, Musik und Poesie fein gebildet, Künstler und Dichter, wo er nur konnte, und stand mit einer großen Anzahl von ihnen in so guten Beziehungen, daß z. B. Bramante, der auch dichtete, fast alle seine burlesken Sonette an ihn richtete. Visconti war ein eifriger Verehrer Petrarcas, veranstaltete 1494 eine verbesserte Ausgabe von den Gedichten des großen Florentiners und verrät das eingehende Studium seines Lieblingsdichters natürlich auch in seinen eigenen Schöpfungen überall: Stil und Gedanken sind dem Vorbilde entlehnt, und manchmal sind die Nachahmungen ganz glücklich. Er selbst veröffentlichte 1493 unter dem Titel „Rithimi“ (Verse) eine große Zahl seiner Gedichte und 1495 ein dem Moro gewidmetes Gedicht von acht Gesängen in Oktaven: „Paolo e Daria“, das die unglückliche Liebe dieser beiden jungen Leute darstellt.

Die lyrischen Gedichte, die viel wertvoller sind als „Paolo e Daria“, sind meistens Liebeslieder, andere haben einen moralischen und philosophischen Inhalt, einige sind auch scherzhaft, nur ein einziges behandelt eine politische Frage. Beachtenswert sind zwei Karnevalslieder in Nachahmung der toskanischen (vgl. S. 231) und das Gedicht „Transito del Carnevale“ (Tod des Karnevals) in Ottaven, in dem der Karneval sterbend lehrt, wie ein vollkommener Liebhaber beschaffen sein müsse. Es wird ziemlich beliebt gewesen sein, denn noch 1586 wurde es in Florenz in einem volkstümlichen Druck verbreitet.

Die „Rithimi“ hatte Visconti dem Niccolò da Correggio (1450—1508) zugeeignet, dessen größere Bedeutung er wiederholt neidlos anerkannte. Niccolò, der nach wechselvollen Schicksalen erst in seinem vierzigsten Jahre engere Beziehungen zu Lodovico il Moro angeknüpft hatte, war ein vollendeter Hofmann, ein tüchtiger Soldat und ein großer Mäcen; verschiedentlich zeichnete er sich in Turnieren durch Tapferkeit und Eleganz aus und trug die höchsten Ehren des Tages davon. Diese glänzenden Eigenschaften werden ihm zu der ganz besonderen Freundschaft verholfen haben, die ihn mit Isabella d'Este, der genialen Gemahlin des Herrn von Mantua, Federigo Gonzaga, verband. Er stand mit ihr in stetem Briefwechsel, in dem alle möglichen Fragen, bald Familienverhältnisse oder Politik, bald Kunst, Musik und Theater erörtert wurden, und besuchte sie häufig. Ununterbrochen sandte er ihr seine Gedichte und die Gedichte von Freunden, die sie oft abschreiben ließ und zur Laute sang.

Niccolò fing früh an zu dichten. Was von seinen lyrischen Gedichten erhalten ist — die Kanzonen z. B. sind sämtlich verloren gegangen — zeigt ihn als Petrarkisten nicht ohne Secentismus (vgl. S. 250). Die Lieder sind oft gehaltlose Künsteleien; in einigen jedoch, die eine wahre Liebe, seine Schicksale und seine Freude an der Natur zum Gegenstand haben, ist ein inniger und kraftvoller Ton angeschlagen. Von seiner besonderen Vorliebe für das Theater und seinen eigenen dramatischen Schöpfungen werden wir gleich zu sprechen haben; hier sei nur noch die 1491 für die Markgräfin Isabella verfaßte „Psiche“ (Psyche) erwähnt, ein mythologisches Gedicht in Ottaven, das keinen großen Wert besitzt und überall die Nachahmung Petrarcas zeigt. Inhaltlich ist die Fabel von Amor und Psyche, bei deren Erzählung Niccolò dem Apulejus folgt, mit der Darstellung der unglücklichen Liebe des Dichters verknüpft, so daß sie nur eine Episode in dem Ganzen bildet.

Während Niccolò erst im reifen Mannesalter nach Mailand übergesiedelt war, kam der Genuese Antonio (Antonietto) Fregoso oder Campofregoso, der letzte der genannten drei vornehmen Dichter, schon als Kind nach Mailand, und hier blieb er bis zum Falle des Moro. Da aber zog er sich auf seine Villa in Colterano zurück und nahm den Beinamen Fileremo (Freund der Einsamkeit) an, der ihm fortan auch blieb. Er hat wohl noch über 1532 hinaus gelebt. In seinen mannigfachen Gedichten zeigt Fregoso eine große Neigung zum Philosophieren, aber er ist kein selbständiger Denker; was seinen Versen etwa Wert verleiht, ist nicht sowohl der Inhalt als die Form und hier und da eine gewisse Gefühlswärme. Eine Nachahmung Dantes ist das moralische Gedicht in Terzinen „Riso di Democrito e pianto di Eraclito“ (Lachen des Demokrit und Weinen des Heraklit), gleichfalls in Terzinen ist der „Dialogo di fortuna“ (Gespräch über die Fortuna) abgefaßt, Gedichte in verschiedenen Metren erschienen unter dem Titel „Selve“ (Wälder), sein beachtenswertestes Werk ist aber das wohl schon 1505 geschriebene, aber erst 1510 gedruckte Gedicht „La Cerva bianca“ (Die weiße Hindin) in acht Gesängen in Oktaven.

Auf der Verfolgung einer weißen Hindin gelangt Antonio durch das Reich der Diana und des Anteros, des rächenden Genius der verschmähten Liebe, in die Stadt Amors und steigt zum Tempel der wahren, [illegible] Liebe empor, an deren Altar die sieben Tugenden opfern. Rings an den Wänden des

Tempels erblickt er die als Weihgeschenke aufgehängten Abbildungen aller der Tiere, in welche die Darbringer von ihrer Sinnlichkeit verwandelt worden waren, und aus deren Gestalt sie durch die wahre Liebe wieder befreit wurden. Die weiße Hindin ist eine Nymphe der Diana, die gleichfalls wegen eines Fehltrittes verwandelt wurde. Das Ganze ist also eine Darstellung der platonischen Lehre von der zweifachen Liebe unter der allegorischen Form, die dem Rosenroman ihren Ursprung verdankt.

Um diese Männer scharten sich am mailänder Hofe noch viele andere Dichter, die zwar keine große Bedeutung haben, aber immerhin als Vorläufer der Blüte des 16. Jahrhunderts Beachtung verdienen. Einige mögen noch genannt sein. Baldassare Taccone aus Alessandria, Kanzler am Hofe der Sforza, schrieb ein Hochzeitsgedicht für Bianca Sforza und andere minderwertige Verse. Guidotto Prestinari, der in seiner Vaterstadt Bergamo öffentliche Schule hielt und hochangesehen lebte, führte mit Gaspare Visconti eine lange Sonettenkorrespondenz, worin sie sich gegenseitig Meister nennen und einander die Unsterblichkeit zusichern. Seine Freundschaft mit Visconti führte ihn öfter nach Mailand. Auch seine Gedichtsammlung hat keinen großen dichterischen Wert, höchstens daß man in den Liebessonetten und Kanzonen das eifrige Studium Petrarcas erkennt. Sehr ungeschickt ist Prestinari in einigen grotesk wirkenden Eklogen, in denen sich zwei Hirten, Torbido (Trüb) und Sereno (Heiter), unterhalten. Eine Zeitlang hielt sich am Hofe des Moro auch Jacopo Corsi aus Florenz (ermordet vor 1509) auf, von dem wir, da er sich, wie andere, seinen Lebensunterhalt durch Dichten verdiente, eine Anzahl panegyrischer Gedichte haben, die noch einen gewissen geschichtlichen Wert besitzen, darunter ein Hirtengedicht in terzine sdrucciole (vgl. S. 248). Seine Liebeslieder in den verschiedensten Formen sind wenig originell, und auch seine moralischen Gedichte sind unbedeutend. Mit den Höfen von Mailand und Mantua und ihren Dichter- und Gelehrtenkreisen stand endlich auch Galeoto del Carretto (gestorben 1531) in fortwährender Berührung. Oft verließ er den Hof von Monferrat, an welchem er lebte, um sich nach Mailand und Mantua zu begeben. Besondere Freundschaft verband den vornehmen und feingebildeten Mann mit Gaspare Visconti und Isabella d'Este Gonzaga. Er schrieb eine Chronik von Monferrat in Prosa, die er dann in Oktaven brachte und 1493 Bonifaz von Monferrat zueignete. Aus seinem reichen Briefwechsel mit der Markgräfin von Mantua geht hervor, daß er weit mehr lyrische Gedichte geschrieben hat, als erhalten sind. Immer wieder sendet er ihr auf ihre Bitten Lieder, die sie nicht selten von ihren Hofmusikern in Musik setzen ließ und zur Laute sang. Besonderen Ruf hatte Galeoto als Dichter von Barzelletten (vgl. S. 231), aber auch politische Lieder finden sich unter den erhaltenen, so ein den Moro preisendes Sonett.

Bei manchem der genannten Dichter entdecken wir auch die Spuren jenes falschen Geschmackes, der uns bei Cariteo (vgl. S. 250) entgegentrat. Es ist dies nicht zu verwundern, da das stete Bestreben, den Gönnern und Gönnerinnen geistreiche Schmeicheleien zu sagen, den Secentismus sehr fördern mußte. Aber ihre systematische Ausbildung fand diese Richtung doch erst durch Antonio Tebaldeo (Tebaldi; 1456—1537) aus Ferrara. Tebaldeo widmete sich dem Studium der Litteratur, war vier Jahre lang am Hofe von Mantua der Lehrer der Isabella d'Este in der Dichtkunst, später mehrere Jahre Sekretär der Lucrezia Borgia in Ferrara und trat in den geistlichen Stand. Etwa 1513 ging er nach Rom. Von Leo X. freundlich aufgenommen, wurde er bald in dem Kreise geistreicher Männer bekannt, die an dem päpstlichen Hofe lebten. Bembo und Castiglione, von denen wir bald hören werden, schätzten ihn sehr, und Raphael malte sein Bild. Hadrians VI. Gleichgültigkeit gegen Künstler, Gelehrte und Dichter vertrieb ihn nicht, wie so viele andere, aus Rom, und unter Clemens VII. nahm er wieder eine geachtete Stellung ein. Bei der Plünderung Roms im Jahre 1527 verlor er aber sein

ganzes Besitztum und war fortan ein unversöhnlicher Feind Karls V., bei dessen Einzug er Fenster und Thüren seines Hauses dicht verschließen ließ und sich weigerte, ihn zu sehen oder durch ein lateinisches Gedicht zu ehren.

In seinen späteren Jahren dichtete Tebaldeo nur noch lateinisch und war namentlich wegen seiner Epigramme berühmt: Leo X. soll ihm für ein einziges fünfzig Golddukaten gezahlt haben. Seine italienischen Lieder schrieb er in der Jugend und verdammte sie später selbst. Wider sein Wissen und wider seinen Willen 1499 von einem Vetter in Druck gegeben, erwarben sie ihm großen Ruhm und wurden überall an den Höfen und im Volke verbreitet und gesungen: ihre übertriebenen Bilder und Vergleiche und die unter Aufbietung allen Witzes ausgeklügelten spitzfindigen Gedanken gefielen ungemein.

Das Liebesfeuer sengt dem Dichter die Kleider vom Leibe. An dem Winde seiner Seufzer und dem Thränenstrom, den er hinter sich zurückläßt, erkennt Amore seinen Aufenthaltsort und findet ihn daher selbst in der abgelegensten Wildnis. Amore spickt ihn so mit Pfeilen, daß er ihn als wandelnden Köcher benutzen kann. Amore ist auch daran schuld, daß seine Verse ungefeilt sind, denn er hat ihm die Feile weggenommen, um damit sein Herz zu zerfeilen, und als des Dichters Geliebte auf einem Balle Nasenbluten bekommt, ist dies gleichfalls Amores Werk: er wollte sie mit dem Pfeile verwunden, da er aber blind ist, traf er die Nasenspitze statt des Herzens. Als eines Tages ein starker Sturm weht, ist dies Jupiter selbst, der sich in rauhen Nord verwandelt hat, um der Geliebten Lippen zu küssen. Der Dichter tadelt ihn darob: „Aber du, Jupiter, wenn Liebe dir das Herz rührt, komme wenigstens in demütigem, sanftem Hauche und schädige nicht einen so schönen Mund!“ Ein andermal gleitet die Gefeierte beim Gang zur Kirche auf dem gefrorenen Schnee aus und verletzt sich den Arm. Dies geschah, weil der gefallene Schnee aus Zorn und Trauer darüber, daß die Geliebte ihn an Weiße übertraf, plötzlich erstarrte, um ihr zu schaden. Hätte sie freilich solch Liebesfeuer genährt wie der Dichter, so wäre ihr nichts geschehen, denn der Schnee wäre sofort geschmolzen. Ein Feuer im Hause der Besungenen ist nur schwer zu löschen, weil die Helfenden das herbeigetragene Wasser für sich selbst gebrauchen, um die von den Augen der Dame in ihren Herzen angefachte Glut zu ersticken. Eine Kugel aus Metall zum Händewärmen im Winter, die er der Geliebten sendet, ist von seinem Liebesfeuer erhitzt, und sollte sie einmal erkalten, so würde es leicht sein, sie an seinem Herzen wieder zu erwärmen, das stets bei ihr weilt. Als die Geliebte gestorben ist, hat der Tod tausend lebendige Leiber mit ihr begraben, und der Dichter beneidet der Niobe Los, die nach ihrem Unglück von den Göttern in Stein verwandelt wurde. Wäre es ihm so ergangen, so könnte er glückselig die Asche der Geliebten decken.

Am meisten tritt diese Manier Tebaldeos in den Sonetten hervor, aber auch seine drei „Liebesbriefe“ (Epistole), seine Capitoli und Eklogen sind nicht frei davon. Die Gedichte entbehren nach des Dichters eigenem Geständnisse der Feile und zeigen daher Nachlässigkeiten und ungeschickte Verse. Auch die Sprache ist stark dialektisch gefärbt.

Noch weit größeren Ruhm erntete mit seinen geschraubten Gedichten ein Nachahmer Cariteos und Tebaldeos bei den Zeitgenossen: Serafino de' Ciminelli, der 1466 in Aquila geboren wurde. Die Beschäftigung mit Petrarca machte ihn zum lyrischen, Unverträglichkeit mit seinem Brotherrn, dem jungen Kardinal Ascanio Sforza, zum satirischen Dichter. Später lernte er die Strambotti Cariteos kennen, und sie gefielen ihm so sehr, daß er sie sogleich nachahmte. Nach Rom zurückgekehrt, erregte er mit dieser Neuerung unter den litterarisch Gebildeten großes Aufsehen, wußte sich aber, nach Ruhm begierig, auch die Gunst des Volkes durch seine Vorträge zu erwerben, bei denen er wie die Bänkelsänger selbst Possenreißerkünste nicht verschmähte. 1491 fesselte ihn der Herzog von Kapua an seinen Hof, wo er mit Pontano, Sannazaro, Cariteo und anderen bedeutenden Männern Umgang pflegte, die seine natürliche Begabung und seinen Geist schätzten, wenngleich sie erkannten, daß das Geheimnis seiner Erfolge auf der anscheinenden Improvisation und dem schönen musikalischen Vortrage seiner Gedichte beruhte, nicht auf

ihrem inneren Werte. In Urbino, wohin ihn Elisabeth Gonzaga 1494 eingeladen hatte, wurde Serafino mit Tebaldeos Manier bekannt und verfaßte fortan zahllose Sonette in der gekünstelten Art. Nach vorübergehendem Aufenthalt in Mantua am Hofe des Moro und in Urbino trat der unstete Mann endlich 1500 in die Dienste des Cesare Borgia, starb aber schon am 10. August in Rom an einem pestartigen Fieber. Er wurde unter feierlichem Gepränge beigesetzt, Bernardo Accolti dichtete ihm die Grabschrift, und fast ein Jahr nach seinem Tode ließ der Bolognese Giovanni Filoteo Achillini ein dickes Buch mit Gedichten auf seinen Tod erscheinen, die von Dichtern aus allen Gegenden Italiens und selbst von Ausländern in lateinischer, griechischer, italienischer und spanischer Sprache verfaßt worden waren.

Serafino übertrumpft seine Vorbilder noch in allen möglichen Gesuchtheiten, in der wunderlichen Kunst, über die geringfügigste Sache ein spitzfindiges Gedicht zu schreiben. Folgendes Strambotto ist für seine Art bezeichnend:

„Ich Unglücklicher, wie vielen wilden Tieren stille ich den Durst, weil ich mit den Augen überall einen Fluß schaffe! Wie viele Verirrte führe ich stets in der Nacht auf den rechten Weg, weil die Flamme, die ich im Herzen trage, nicht wenig leuchtet! Und wenn ein Hirt auf irgend einem dürren Felsen weilt, mag er zu meinem Körper kommen und Wasser und Feuer holen. So nährt sich jeder von meiner Wunde; von dem, woran ich oft sterbe, erhält ein anderer sein Leben.“ In schlafloser Nacht hört er die Thüre knarren und hofft, es sei die Geliebte, die ihn zu trösten kommt; es ist jedoch der Wind seiner Seufzer, der die Thür bewegt und mitleidig stöhnen macht; die Dame seines Herzens aber ist härter als die eisenbeschlagene Thür. Seine Seufzer hindern den Vögeln den Flug, und oft fallen diese, von ihrer Glut versengt, zu Boden. Fehlt einer Dame ein Zahn, so ist es ein Fenster, das Amore selbst für die armen Unglücklichen ausgebrochen hat, die er in der Schönen Munde gefangen hält, damit sie nicht ganz im Dunkeln weilen, oder es ist die Schießscharte, durch die er seine Pfeile entsendet.

Wie Tebaldeo hat Serafino auf Versbau und Stil geringes Gewicht gelegt, teilweise auch hierbei bewußt gekünstelt, und in der Sprache viele Idiotismen verwendet. Selten hat er in den Strambotti und Barzelletten einen natürlicheren, einfacheren Ton getroffen. Aber der große Ruhm Serafinos lockte zahlreiche Dichter, ihn nachzuahmen, und so haben wir eine ganze Reihe Gedichtsammlungen in der gekennzeichneten Manier mit Sonetten, Sestinen, Kanzonen, Strambotten, Capitoli, Eklogen, Episteln, Disperaten (vgl. S. 215) und Barzelletten, worin des Meisters Fehler sogar hin und wieder noch übertrieben sind, und die künstlerisch auch nicht höher stehen als Serafinos Leistungen. Solche Gedichte verfaßten Cristoforo, genannt l'Altissimo, aus Florenz, der auch als Improvisator berühmt war und das erste Buch der „Reali di Francia“ (vgl. S. 240) in Verse brachte, sein Landsmann, der gleichfalls als Stegreifdichter bekannte Francesco Cei (1471—1505), ein so wütender Gegner Savonarolas und seiner Anhänger, daß er 1496 in die Verbannung gehen mußte, Benedetto da Cingoli, genannt Piceno, der am Hofe des Moro dichtete, Notturno aus Neapel, als Improvisator gefeiert, Timoteo Bendedei aus Ferrara mit dem Beinamen Filomuso, ein Freund Bembos und des Ercole Strozzi, und Panfilo Sasso (1455—1527), der eigentlichste Fortsetzer dieser Richtung, der aber auch als Improvisator in lateinischer Sprache berühmt war, das Leben in seinem einsamen Landhause dem Aufenthalte an Höfen und in Städten vorzog und in seiner Vaterstadt Modena Dante und Petrarca erklärte. Hier ein Beispiel, wie er seine Geliebte beschreibt:

„Wer die wirklich kennen lernen will, die ich fromm auf Erden anbete, denke sich viele Fäden feinen Goldes; das ist ihr blondes, schönes Haar. Das eine und das andere Auge sind der erste und der vierte Stern, die den höchsten Chor schmücken (Mond und Sonne), die Hand und die Brust ein schönes Stück Elfenbein, das Aussehen das einer Taube und Turteltaube, die Lippen Rosen und die süßen Worte ein sehr weicher, abgemessener Gesang, das Lächeln eine veilchengeschmückte Wiese. Das übrige wirst

du dir ganz und gar gebildet haben, wenn du dir die Sonne des Nachts am Himmel denkst, wenn er am hellsten und sternbesätesten ist."

Für uns besitzen die Dichter vom Schlage eines Tebaldeo, Serafino und Panfilo Sasso nur noch historische Bedeutung als Vorläufer und Vertreter einer der wunderlichsten litterarischen Verirrungen aller Zeiten. Wie sehr sie aber bei ihren Zeitgenossen in Ansehen standen, beweist der Umstand, daß einer von ihnen, dessen Dichtungen durchaus nicht besser sind, Bernardo Accolti aus Arezzo (gest. 1535), der Sohn des Historikers und Humanisten Benedetto, von seiner Mitwelt „l'Unico Aretino", der „Einzige", genannt wurde. Accolti spielte am Hofe von Urbino eine große Rolle und war auch den Gonzaga sehr ergeben. Seine größten Triumphe feierte er aber in Rom. Wenn er hier vor Papst Clemens improvisierte, berichtet Pietro Aretino als Augenzeuge, so schloß man die Verkaufsläden, und durch die geöffneten Thore des Palastes strömten in buntem Gewirr Prälaten, Gelehrte und Volk herbei, um ihren Liebling mit kaum zu dämpfendem Beifall zu feiern. Die Einnahmen flossen ihm so reichlich, daß er sich das Herzogtum Nepi kaufen konnte.

Einen breiten Raum nahmen bei den prunkhaften Festlichkeiten, worin die einzelnen Höfe miteinander wetteiferten, die theatralischen Vorstellungen ein, und zu einem guten Hofdichter gehörte daher auch unbedingt die Fähigkeit, passende Stücke zu schreiben. Eine besondere Leidenschaft für das Schauspiel hatte Niccolò da Correggio (vgl. S. 252): er leitete oft selber Aufführungen und ist wahrscheinlich der erste Übersetzer der „Menächmen" des Plautus gewesen, die 1486 in Ferrara aufgeführt wurden und in der Folgezeit viel Glück an den Höfen hatten. Am 21. Januar 1487 wurde, ebenfalls in Ferrara, Niccolòs „Cefalo" gegeben, nach dem „Orfeo" Polizianos (vgl. S. 234), dem das Werk freilich in der Form und der künstlerischen Entwickelung des Gedankens nachsteht, das älteste italienische Originalstück. Es hat, wie die Rappresentazione, noch eine feste, mehrfach geteilte Schaubühne, ist aber schon in fünf Akte zerlegt und zeigt zugleich die Einwirkung der dramatischen Eklogen, der so beliebten allegorischen Darstellungen und der Klassiker. Der Stoff ist aus Ovids „Metamorphosen" (VII, 660 bis 865) genommen, bekommt aber durch die Wiedererweckung der Prokris einen heiteren Schluß. Das Metrum ist, von den lyrischen Einschiebseln abgesehen, die Oktave.

1487 wurde in Ferrara Pandolfo Collenuccios (1444—1504) Übersetzung des „Amphitryon" von Plautus aufgeführt und 1504 desselben Dichters in Terzinen geschriebener, sechsaktiger „Jakob und Joseph", worin er die volkstümliche Rappresentazion zur litterarischen Würde emporzuheben versuchte. Für Ercole d'Este von Ferrara schrieb auch Bojardo seinen „Timon" in Terzinen, der einem Dialog Lucians entlehnt ist und einen fünften Akt eigener Erfindung besitzt. Galeotto del Carretto widmete 1498 der Isabella d'Este gleichfalls einen „Timon", der zum größten Teil in Oktaven abgefaßt ist, und schickte ihr noch im selben Jahre seine der verstorbenen Gemahlin des Moro, Beatrice d'Este, zugeeignete Komödie „Beatrice". Von ihm haben wir ferner den allegorischen „Tempio d'Amore" (Tempel der Liebe) und die „Sophonisbe", einen der ersten tragischen Entwürfe in Oktaven (1502).

In Mantua wurde 1495 eine Allegorie aufgeführt, die Serafino (vgl. S. 254) in Anlehnung an eine Kanzone Petrarcas gedichtet hatte, und in der er selbst die Rolle der Voluttà (Sinnenlust) spielte.

Diese tritt zuerst auf und mahnt die Menschen zum Lebensgenuß. Darauf erscheint die Tugend und beklagt sich über die Verachtung der Welt. Bei ihren letzten Worten kommt auf einem Triumphwagen der geklagete Ruhm, der zwei Posaunen in der Hand hält, auf die Bühne und tröstet seine ältere Schwester, die Tugend, mit einer Lobpreisung des Herzogs von Kalabrien und des Markgrafen von Mantua schließend.

Serafino verfaßte auch einen Monolog in fünfzehn Strambotti, den „Atto scenico del Tempo“ (Szenischer Akt von der Zeit), worin die Zeit von ihrer Macht redet und mahnt, sie gut zu benutzen. Für den mantuaner Hof übersetzte Filippo Lapaccini einen Dialog Lucians, den Wettstreit Alexanders, Scipios und Hannibals vor dem Totenrichter Minos, in Terzinen. Am Hofe des Moro dichtete Bellincioni (vgl. S. 251) eine Anzahl mythologischer und allegorisch panegyrischer Festspiele, z. B. die in Pavia aufgeführte dramatische Ekloge von den sieben freien Künsten und das zu Ehren der Isabella Visconti nach Angabe des Moro verfaßte „Paradiso“, worin die sieben Planeten der Herzogin huldigen, und zu dem Lionardo da Vinci den szenischen Apparat schuf. In Mailand ließ Baldassare Taccone drei seiner dramatischen Dichtungen aufführen, den „Atteone“, in dem Lodovico il Moro durch den Mund Merkurs die überschwenglichsten Lobpreisungen gespendet werden, eine dramatische Ekloge und eine „Danae“ (1496), welche die bekannte Liebesgeschichte von Jupiter und Danae behandelt und mit überreichem Prunke dargestellt wurde. Von Gaspare Visconti (vgl. S. 251) besitzen wir eine fünfaktige Komödie „Pasitea“ in Oktaven, in der zwei Liebende sich töten, aber von Apollo alsbald wieder erweckt werden. Auch Novellen wählten die Dichter schon gelegentlich zum Inhalt ihrer Stücke. Bernardo Accolti dramatisierte in der 1494 zu Siena aufgeführten „Virginia“ Boccaccios Novelle von Giletta di Narbone („Decamerone“ III, 9), Antonio Cammelli (Pistoja), von dem wir noch mehr hören werden, schrieb eine Tragödie „Filostrato e Panfila“ in fünf Akten nach der Novelle von Ghismonda und Guiscardo („Decamerone“ IV, 1), und das unglaublich ungeschickte Stück wurde 1499 in Mantua aufgeführt. Die Novelle von Tito und Gisippo („Decamerone“ X, 8) endlich wurde von dem Historiker Jacopo Nardi unter dem Titel „L'Amicizia“ (Die Freundschaft; zwischen 1503 und 1512) dramatisiert.



Matteo Maria Bojardo. Nach einem Ölgemälde aus dem 15. Jahrhundert, wiedergegeben nach einem Stich in Venturis Ausgabe der Dichtungen Bojardos (Modena 1820) in der Übersetzung des „Verliebten Roland“ von Gottlob Regis, Berlin 1840.

Von künstlerischem Werte ist keiner der hier aufgezählten dramatischen Versuche, aber einer unter den erwähnten Verfassern nimmt wegen einer anderen Schöpfung eine bedeutende Stelle in der italienischen Litteratur ein: Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano (s. die obenstehende Abbildung). Er wurde auf dem väterlichen Lehen bei Reggio 1434 geboren, weilte aber bereits als zwölfjähriger Knabe mit seinen Eltern in Ferrara, wo er, außer den vielen anderen Eindrücken, welche die feine und hochgebildete Hofgesellschaft auf ein junges Gemüt ausüben mußte, auch wohl schon durch seiner Mutter Bruder, den zwanzigjährigen, hochbegabten Tito Vespasiano Strozzi, die ersten Anregungen zu litterarischen Studien empfing. Diesen vornehmlich lag er auf seiner prächtigen Besitzung ob, bis er sich von 1469 an dem Dienste der Este widmete, in dem er am 19. Dezember 1494 als Statthalter von Reggio starb.

Bojardo war nicht nur Hofmann, Gelehrter und Dichter, sondern auch ein ausgezeichneter Verwaltungsbeamter und gewiegter Politiker, der die Lage seines Landes genau kannte und mit peinlichster Gerechtigkeit unter fester Abweisung der Eingriffe anderer Beamten seine Pflicht

erfüllte. Große Verdienste erwarb er sich bei dem Einfall Karls VIII., wo er durch die umfassendsten Vorbereitungen zum Empfange der ungebetenen Gäste das Los seiner Untergebenen möglichst zu erleichtern suchte. Dabei zeigte sich auch seine große Herzensgüte, die ihn oft zu solcher Nachsicht verleitete, daß ihm seine Milde als Schwäche, ja als Schlimmeres ausgelegt wurde. Wiederholt kamen aus Ferrara, Reggio und Venedig Klagen, daß er Falschmünzern und sonstigem Gesindel in seinem Gebiete von Scandiano Unterschlupf gewähre, ohne daß er, wie es scheint, infolge davon zu einem thatkräftigen Eingreifen veranlaßt worden wäre.

Die älteren Gedichte Bojardos sind in lateinischer Sprache geschrieben. Es sind fünfzehn teilweise unvollständig überlieferte Gedichte in verschiedenen Versmaßen zum Lobe der Herrscher von Ferrara und zehn Eklogen. Erstere entfalten einen gewaltigen mythologischen Pomp und gehen in ihren geschichtlichen Anspielungen auf die kleinsten Einzelheiten ein, die uns heute nicht mehr alle verständlich sind. Weit höher stehen die gleichzeitig zwischen 1463 und 1465 verfaßten, natürlich allegorischen Eklogen, die Ercole d'Este gewidmet sind. Die eine Hälfte verherrlicht die Tugenden und Vorzüge des gefeierten Fürsten, die anderen nehmen die Liebe zum Gegenstande, ohne deswegen den panegyrischen Charakter ganz aufzugeben. Alle schließen sich ihrem Vorbilde Virgil sehr eng an, aber hier und da tritt doch des Dichters Persönlichkeit hervor. In späteren Jahren schrieb Bojardo in lateinischer Sprache nur noch einige Epigramme (1476). Bald nach der Abfassung der Eklogen fallen eine Anzahl Übersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen ins Italienische, z. B. von Herodot, von Xenophons „Kyropädie" und von den Lebensbeschreibungen des Cornelius Nepos. Die griechischen Kenntnisse Bojardos können freilich nicht sehr tief gewesen sein, denn bei der Herodotübersetzung macht er manche Fehler und umschreibt oft, statt zu übertragen, bei der „Kyropädie" benutzte er die lateinische Übersetzung des Poggio u. s. f. Die „Istoria imperiale" (Kaisergeschichte), die Bojardo in der Widmung an Ercole als eine Übersetzung nach Riccobaldo von Ferrara ausgibt, benutzt allerdings das „Pomarium" (Obstgarten) dieses Chronisten, hat aber eine ganze Reihe von Zusätzen, die aus freier Phantasie oder anderen Schriften geschöpft sein mögen. Bis jetzt ist jedenfalls ein Bojardos Übersetzung entsprechendes Original nicht aufgefunden worden.

1469 verliebte sich Bojardo in die schöne Antonia Caprara. Die Liebe zu ihr machte ihn zum Dichter der tiefempfundenen Lieder, die, von ihm selbst gesammelt, nach seinem Tode unter dem Titel „Drei Bücher Liebeslieder" (Amorum libri tres) gedruckt wurden. Jedes Buch enthält fünfzig Sonette und dazwischen, regelmäßig verteilt, zehn Gedichte in anderer Form.

Diese Lieder enthalten die ganze Geschichte seiner Liebe. Er ist beglückt durch das neue Gefühl, das ihn plötzlich durchbebt, und meint, die ganze Natur müsse es teilen. Den Vögeln ruft er zu: „Reizende Vögelein, hört! — so weit sich das Meer in der Runde dehnt, so weit jeder Wind weht, gibt es keine Wonne auf der Welt, die sich der vergleichen ließe, die ich empfinde." Das Herz schlägt ihm höher, wenn er die Türme von Reggio erspäht, wo seine Geliebte weilt, und er folgt ihr, wenn sie sich nach einer nahen Villa begibt. Als sie ihm ihre Zuneigung verraten hat, jubelt er laut: „Gebt mir mit voller Hand Rosen und Lilien, streut um mich Veilchen und Blumen, jeder, der mit mir weinte über meine Schmerzen, pflücke mit mir die Frucht meiner Freude!" Bald aber verliert er die Gunst der Geliebten, und das zweite Buch der Lieder bringt seine Verzweiflung zum Ausdruck. Er rät jedem von der Liebe ab, wünscht sich den Tod, klagt Mond, Sternen und Wäldern, der Luft, dem Winde und der Nacht sein Leid und bittet den Baum, in den er der Geliebten Namen und ein Gedicht geschnitten hat: „Glücklicher Baum, der in der grünen Rinde die Erinnerung an meinen Jammer eingegraben trägt, zieh deinen Saft an dich, so daß der süße Vers verdorrt, der sie mein nennt, denn jedesmal, wenn ich ihn lese, bringt er mich zum Weinen." Die Geliebte aber, die sich einem anderen zugewendet hat, zeiht er in herben Worten des Leichtsinns, der Herzlosigkeit, der Heuchelei und der Untreue. In dem dritten Buche endlich ist der Dichter wieder ruhiger geworden, er liebt weiter ohne Gegenliebe, und während er in Rom ist, umschwebt ihn überall

der Geliebten Bild. Die letzten Gedichte aber zeigen keine Spur mehr von Liebe, sondern moralisieren über die Eitelkeit aller Weltlust u. s. w., und den Schluß bildet ein Sonett, in dem er sich als reuiger Sünder zu Gott wendet. Es ist wahrscheinlich, daß Antonia während seiner Abwesenheit die Gattin eines anderen wurde.

Bojardo hat Petrarca eifrig studiert und ihn öfters in der Form, in Bildern und im Stile nachgeahmt; der Inhalt seiner Gedichte ist aber seinem tiefen und warmen Empfinden entsprungen und spricht in seiner kraftvollen Frische und Einfachheit zu Herzen. Seine Gedichte bilden einen wohlthuenden Gegensatz zu denen der übrigen Petrarkisten des 15. Jahrhunderts, die ihr Vorbild äußerlich nachahmen, und deren Gedichte von konventionellen Redensarten, gesuchten Künsteleien und mythologischem Prunke voll sind. Die Form beherrscht er meisterhaft; das tritt besonders in einer Reihe von Gedichten hervor, für die er einen sehr künstlichen Bau gewählt hat. Seine Sprache klingt voll und schön, enthält aber reichlich dialektische Formen und Latinismen.

Bojardos unglückliche Liebe zu Antonia und seine Vermählung mit Taddea Gonzaga bilden wahrscheinlich auch den Inhalt von fünf italienischen allegorischen Eklogen, die in diesem Falle 1471—72 verfaßt sein müßten. Sie lassen in lieblichen Schilderungen noch öfters den Dichter der „Liebeslieder“ erkennen, während fünf weitere, zwischen Ende 1482 und 1483 entstandene Eklogen, die sich auf den Krieg Ferraras gegen Mailand beziehen und Ercole d'Este und Alphons von Aragonien verherrlichen, ungenießbar sind.

Wir sahen schon, daß Bojardo zur Unterhaltung der vornehmen Hofgesellschaft seinen „Timon“ beisteuerte (vgl. S. 256); ihr zuliebe schrieb er außerdem fünf Reihen Terzinen, mit denen er die Figuren der einzelnen Karten eines prächtig gemalten Tarockspieles erläuterte, für sie endlich auch das Werk, das seinen Namen berühmt gemacht hat, den „Verliebten Roland“ (Orlando Innamorato). Die ritterliche Dichtung fand, wie wir gesehen haben (vgl. S. 33), schon im 14. Jahrhundert am Hofe der Este eine Pflegestätte, und das 1436 aufgenommene Verzeichnis der Bücher Nikolaus' III. von Este weist eine große Menge französischer Ritterromane auf, die fast alle dem Artussagenkreise angehören, dessen Bekanntsein in Italien vom 12. Jahrhundert an sicher bezeugt ist. Der Karlssagenkreis war schon viel früher nach Italien gedrungen. Er fand in allen Teilen des Landes unter dem Volke die weiteste Verbreitung und rief eine überreiche Litteratur wach, denn sein kriegerischer und religiöser Geist nahm die Massen gefangen, und die Roheit der Helden wirkte auf die große Menge nicht abstoßend, zumal da sie meist nur den verabscheuten Heiden gegenüber zu Tage trat. Der Artussagenkreis hatte im Laufe der Zeit mit seiner phantastischen Welt nur geringen Einfluß auf den Karlssagenkreis geübt, aber die vornehmen Gesellschaftsschichten bevorzugten ihn von jeher, weil in ihm die Ritter nicht nur Kämpfer sind, sondern auch feine höfische Bildung besitzen. Der Mittelpunkt des ganzen Lebens dieser Ritter ist der Frauendienst. Sie ziehen nicht mehr für Religion und Vaterland in den Kampf, sondern verrichten ihre Heldenthaten für die Geliebte und die Ehre. Bojardo wählt nun zwar mit weisem Bedacht seine Helden aus dem allbekannten Karlssagenkreise, durch eine kühne und glückliche Neuerung werden sie aber unter seinen Händen zu Artusrittern, die alle verliebt sind und alle die bunten und mannigfaltigen Abenteuer erleben, von denen der bretonische Sagenkreis voll ist. Was Bojardo an Stoff aus dem klassischen Altertume nahm, eine ganze Reihe von Fabeln, das verstand er so umzuarbeiten, daß es sich dem romantischen Geiste des Ganzen völlig einfügt: das Gedicht ist daher aus einem Gusse.

Man weiß nicht genau, wann Bojardo den Plan faßte, sein Werk zu schreiben. Es mag etwa 1472 begonnen worden sein. 1482, wahrscheinlich noch bevor der Krieg mit den Venezianern entbrannte, der das Werk unterbrach, waren die beiden ersten Bücher vollendet. Sie

wurden 1487 in Venedig gedruckt. Bojardo arbeitete bereits seit 1484 an der Fortsetzung, war aber erst bis zur sechsundzwanzigsten Ottave des neunten Gesanges gelangt, als die Franzosen in Italien eindrangen und der Krieg ihm abermals die Feder aus der Hand nahm.

„Indes ich dieses sing' — o Gott der Güte! —
Seh' ich Italien rings in Flamm' und Brand
Durch diese Gallier, deren Kriegsgewüte
Verheeren will, ich weiß nicht welches Land.
Drum lass' ich Fiordispina, die erglühte
Von eitler Liebe, nach und nach entbrannt.
Ein andermal (begünstigt Gott mein Streben)
Hoff' ich von allem euch Bericht zu geben.“ (Gries.)

Es war ihm nicht vergönnt, sein Versprechen zu erfüllen; er starb noch im selben Jahre. Da es dem Gedichte an jeder Einheit in der Handlung gebricht und ein Abenteuer das andere drängt, so ist es nicht möglich, in Kürze ein vollständiges Bild der poetischen Welt zu geben, die Bojardo hervorgezaubert hat. Folgendes sind jedoch die Hauptzüge der Handlung.

Zur Pfingstzeit hat Kaiser Karl ein Turnier in Paris angesagt, zu dem sich nicht nur seine eigenen Ritter, sondern auch zahlreiche Heiden eingefunden haben. Da erscheint bei einem Bankett, das Karl seinen Gästen gibt, eine wunderschöne Dame, und durch ihren Mund fordert ihr Bruder alle Ritter, Christen und Heiden, zum Zweikampf heraus. Wer von ihm aus dem Sattel gehoben werde, solle sein Gefangener sein, wer aber ihn besiege, solle sie selbst als Kampfpreis erhalten. Alle Ritter, auch Ranaldo und Roland und selbst Karl der Große, verlieben sich sofort in das schöne Weib. Malagigi erfährt von einem Teufel, den er durch seine Schwarzkunst herbeigerufen hat, daß es Angelica, die Tochter des Königs Galafrone von Catajo, und daß ihr Bruder Argalia ist. Ihr Vater hat beide an den Hof Karls gesendet, um dessen Macht durch die Gefangennahme von möglichst vielen Rittern zu schwächen, die Argalia durch eine gefeite Rüstung und eine Zauberlanze vollbringen soll. Angelica besitzt überdies einen Ring, der gegen jeden Zauber schützt, solange man ihn am Finger trägt, und unsichtbar macht, wenn man ihn in den Mund steckt. Malagigi beschließt, Angelica zu töten, gerät aber dabei selbst in ihre Gefangenschaft. Sie nimmt ihm sein Zauberbuch ab und läßt ihn durch damit beschworene Geister nach Catajo führen. Im Turnier werden Astolfo und Ferragù durch die Zauberlanze vom Pferde geworfen; letzterer bekennt sich aber nicht als Gefangenen, sondern beginnt mit Argalia, der diesmal seine Zauberlanze zu nehmen vergißt, einen neuen Kampf und tötet ihn. Angelica entflieht, von Roland und Ranaldo verfolgt. Unterwegs trinkt sie aus einer Zauberquelle, die verliebt macht, und erglüht nun für Ranaldo, während dieser gleichzeitig aus der Quelle des Hasses getrunken hat, sie plötzlich verabscheut und nach Paris zurückkehrt.

Inzwischen naht sich Frankreich eine große Gefahr: der König von Sericana, Gradasso, trägt Begehr nach Ranaldos Pferd Baiardo und Rolands Schwert Durindana, und schon ist er in Spanien eingefallen. Daß Karl auf des Königs Marsilio Bitten Ranaldo mit einem großen Heer nach Spanien zu Hilfe sendet, hält den Eindringling nicht lange auf. Ranaldo verschwindet nämlich plötzlich, denn Angelica ist mittlerweile nach Catajo zurückgekehrt, befreit Malagigi und gibt ihm sein Zauberbuch unter der Bedingung zurück, daß er ihr seinen Bruder Ranaldo zuführe, was ihm auch gelingt. Jetzt, wo Ranaldos starker Arm seinen Gegnern fehlt, zwingt Gradasso den König Marsilio, sich ihm zu ergeben, und beide rücken in Frankreich ein. Karl wird in einer großen Schlacht geschlagen und gefangen. Gradasso bietet ihm die Freiheit gegen Auslieferung Baiardos und Durindanas an. Der Kaiser geht darauf ein, Astolfo aber, der in Paris befehligt, weigert sich, Baiardo herauszugeben, fordert Gradasso zum Zweikampfe und wirft ihn durch die Zauberlanze, die in seinen Besitz übergegangen ist, aus dem Sattel. Gradasso muß nun nach den Bedingungen des Zweikampfes die Gefangenen losgeben und in sein Land zurückkehren, Astolfo aber bricht auf, um Roland und Ranaldo zu suchen.

So werden wir in den Orient geführt. Hier hat Angelicas Schönheit auch das Herz des Tartarenkönigs Agricano entflammt, und er belagert die feste Stadt Albracca, in der sie sich gerade befindet. Dorthin kommt nun Astolfo und nach ihm Roland. Letzterer tötet Agricane. Inzwischen gelingt es Ranaldo, von der Insel, auf der ihn Angelica festgehalten hat, zu entkommen, und auch er wendet sich nach Albracca, von dessen Belagerung er gehört hat. Ein furchtbarer Kampf entspinnt sich zwischen ihm und Roland. Da Angelica fürchtet, daß der geliebte Ranaldo unterliegen könnte, weiß sie den Zweikampf schnell zu trennen. Durch die Aussicht auf Erfüllung seiner Wünsche veranlaßt sie nämlich Roland, unverweilt auf ein Abenteuer im Reiche der Zauberin Orgagna auszuziehen, während gleichzeitig König Agramante von Afrika eine neue furchtbare Gefahr gegen Frankreich heraufbeschwört, indem er sich rüstet,

seines Vaters Tod an Roland und den Franzosen zu rächen. Als Roland seinen Auftrag ausgerichtet und dabei zahllose Abenteuer bestanden hat, begegnet er Ranaldo und söhnt sich mit ihm aus. Da trifft sie eine dringende Botschaft Karls, nach Frankreich zurückzukehren, um die Heiden unter Agramante zu bekämpfen. Ranaldo gehorcht, Roland aber kehrt nach dem jetzt von der indischen Königin Marfisa belagerten Albracca zurück. Erst Angelica, die dem geliebten Ranaldo nacheilen will, veranlaßt ihn durch ihre Bitten, sie nach Frankreich zu begleiten. Ranaldo hatte hier inzwischen den Kampf gegen die Heiden aufgenommen und war von neuem in Liebe zu Angelica entbrannt, nachdem er aus dem Liebesbrunnen getrunken hatte. Im Begriff, sie in Indien aufzusuchen und wegen seines Benehmens um Verzeihung zu bitten, trifft er sie in Rolands Begleitung. Ein wütender Kampf entspinnt sich zwischen den beiden Helden, und Angelica, die Ranaldo jetzt wieder haßt, weil sie aus der Quelle des Hasses ihren Durst gelöscht hat, entflieht. Karl trennt die Kämpfenden und übergibt Angelica dem Herzog Namo von Bayern zur Hut: der von den Liebenden soll sie besitzen, der im Kampf gegen die Sarazenen die größten Heldenthaten verrichtet. Die Christen werden immer härter bedrängt, denn auch Gradasso ist wiedergekehrt und dazu noch Mandricardo, der Sohn des von Roland getöteten Agricano, erschienen. In einer furchtbaren Feldschlacht unterliegt Karl, von Roland im Stich gelassen, der sogar Gott um die Niederlage der Christen anfleht, damit ihm Angelica dann um so sicherer als Siegespreis zufalle. Bald darauf, als er sich aus Eifersucht auf Ranaldo doch am Kampfe beteiligt, wird er von dem Erzieher des Ruggiero und der Marfisa, dem Zauberer Atalante, in ein Zauberschloß gelockt. Ranaldo verläßt gleichfalls das Schlachtfeld, um sein Roß Baiardo in einem Walde zu suchen. Seine Schwester Brandiamante kämpft mit Ruggiero (nach Bojardo der Stammvater der Este) und verliebt sich in ihn. Nunmehr zieht sich der Kampf um Paris zusammen, wo Karl von den vereinigten Sarazenen belagert wird. Roland, der wieder aus dem Zauberschlosse befreit worden ist, und Brandiamante eilen ihm zu Hilfe, und man kämpft bis zur Nacht. Mitten in der Erzählung von Fiordispinas Liebe zu Brandiamante, die sie für einen Ritter hält, bricht das Gedicht ab, das nach Bojardos Absicht sicher bis zur Vermählung Ruggieros und Brandiamantes und dem Tod des ersteren fortgeführt werden sollte.

Aus dieser Inhaltsangabe ist die Fülle des behandelten Stoffes kaum zu erkennen. In die Haupthandlungen verflechten sich zahllose Abenteuer der einzelnen Helden mit Rittern, Riesen, Feen, Drachen und sonstigen Ungeheuern, denen die modernen Leser meist viel mehr Interesse abgewinnen als den endlosen Schlachten und Einzelkämpfen, bei deren Beschreibung lange verweilt wird. Hier nahm Bojardo auf seine Zuhörer Rücksicht, die sich an den wieder zu Ehren gekommenen höfischen Turnieren nicht satt sehen, von ritterlichen Kämpfen nicht genug erfahren konnten. Um die Spannung bei seinem Publikum immer wach zu halten, bildet Bojardo ein Kunstmittel, das schon den Artusromanen eigen ist, und das wir schon bei den Bänkelsängern gefunden haben (vgl. S. 239), ganz besonders fein aus. Er läßt eine ganze Anzahl Erzählungen nebeneinander herlaufen, unterbricht sie oft an dem interessantesten Punkte und verschlingt sie auf die mannigfachste Weise miteinander. Aus einer entwickelt sich immer wieder eine ganze Reihe anderer, wie die Laune und die Einfälle des Verfassers es fügen. Seine überreiche Phantasie führt aber oft dazu, von einem Ereignis zum anderen zu eilen, ohne mehr als eine bloße Skizze entworfen zu haben, und so ermüdet dieses Hasten schließlich doch. Vor diesem fortwährenden Geschehen treten auch die Charaktere der handelnden Personen in den Hintergrund. Nur einige von ihnen sind feiner ausgearbeitet, besonders der Angelicas, ferner der Ranaldos, Astolfos und Rolands. Dieser gewaltige Held ist in der Liebe so schüchtern wie ein Knabe, und seine Figur bekommt daher einen Anflug von Komik. Bojardo selbst sagt an einer Stelle, wo sich Roland wieder einmal die schönste Gelegenheit hat entgehen lassen (II, 19, 50, nach Gries):

„Turpin, der nimmer lügt, nennt ihn mit Recht
In diesem Fall den dümmsten Frauenknecht.“

Daraus erhellt, daß der Dichter diesen Humor, der das ganze Gedicht durchzieht, absichtlich hineingebracht hat. Er lächelt über seine Phantasiegebilde, weil er sie selbst als solche erkennt,

und weiß, daß sie in der Wirklichkeit nie begegnen können, verspottet aber das Rittertum nicht. Im Gegenteil, die Gefühle, die seine Helden beseelen, und ihre Tugenden waren ja gerade das Ideal der feinen Hofgesellschaft, in der er sich bewegte.

„In jener holden Zeit, wann die Natur
Mit hellerm Glanz der Liebe Stern durchglühte,
Wann sie mit frischem Grün bedeckt die Flur
Und die Gesträuche schmückt mit schöner Blüte:
Jüngling und Weib und jede Kreatur
Ergötzt sich dann mit fröhlichem Gemüte.
Doch wenn der Winter kommt, die Zeit entweicht,
Dann flieht die Lust, und jede Freud' erbleicht.

So dazumal, als Tugend, Tapferkeit
Bei Herrn und Rittern noch in Blüte standen,
War bei uns heimisch Freud' und Höflichkeit;
Doch dann entflohen sie nach fremden Landen.
Den Weg verloren sie auf lange Zeit,
Und kein Gedank' an Rückkehr war vorhanden.
Doch Sturm und Winter räumen nun das Feld,
Und neue Tugendblüte schmückt die Welt."
(Gries.)

so singt er am Beginn seines zweiten Buches. Seiner Helden feine Sitte und Ritterlichkeit sollten auch vorbildlich wirken, und gerade die Stellen des Gedichtes, die sie schildern, sind mit dem größten Ernst behandelt. Es ist selbstverständlich, daß Bojardo sich in seinem Gedichte auch nicht die Gelegenheit entgehen lassen durfte, seinen Gönnern eine Huldigung darzubringen. Der Zauberer Atalante weissagt dem König Agramante die Abstammung der Este von Ruggiero, wobei sie gepriesen werden, und Brandimarte sieht in einer Halle die Thaten der ferrarischen Herrscher in herrlichen Gemälden dargestellt. Auf einem Zelte Brandimartes sind die Thaten des Herzogs von Kalabrien, Alfons, abgebildet. So machte Bojardo außer der Prophezeiung auch die schon vor ihm sehr beliebte Beschreibung von Wandgemälden in Gemächern und von Bildern auf Zelten, die ja eine bequeme Möglichkeit bot, Erzählungen einzuschalten, die gar nicht in den behandelten Hauptstoff gehörten oder nur lose mit ihm zusammenhingen, dem bestimmten Zwecke der Huldigung dienstbar und fand mit diesem Kunstgriff seitdem zahllose Nachahmer.

Bojardo hat das romantische Rittergedicht geschaffen, auf der von ihm errichteten Grundlage ist der „Rasende Roland" Ariostos aufgebaut, dem dann zahllose Nachahmungen in italienischer und anderen Sprachen folgten; sein Ruhm würde von dem Ariostos nicht überstrahlt sein, wenn er die Form gleich seinem Nachfolger zu handhaben verstanden hätte. Aber seine Sprache ist dialektisch gefärbt, er verwendet oft niedere Ausdrücke, die er bei den Bänkelsängern vorfand, und auch die Verse sind nicht immer fließend. Diese Mängel wurden schon von seinen Zeitgenossen hervorgehoben und veranlaßten Überarbeitungen des Gedichtes, über deren beste, die Bernis (1541 gedruckt) und die Domenichis (1545), man das Original bis in die Neuzeit ganz vergaß. Fast gleichzeitig wurde das Werk zweimal ins Deutsche übersetzt, so daß sich beide Übertragungen „zum ersten Male verdeutscht" nennen: von Johann Dietrich Gries 1835 bis 1839 und von Gottlob Regis 1840. Das Werk lockte natürlich auch zu Fortsetzungen. Schon 1506 z. B. ließ der Venezianer Niccolò degli Agostini ein viertes Buch erscheinen, dem 1514 das fünfte, 1524 das sechste folgte. Alle anderen und das Original selbst stellte aber der „Orlando Furioso" Ariostos in den Schatten, von dem im folgenden Kapitel die Rede sein wird.

Nur zwei Jahre nach Bojardos Tode schloß Francesco Bello aus Ferrara, den man, weil er blind war, Francesco Cieco nannte, sein Heldengedicht „Mambriano" in 45 Gesängen ab. Es ist einem Gonzaga gewidmet, wahrscheinlich Gianfrancesco. Der Dichter war bereits mindestens drei Jahre tot, als es 1509 im Druck erschien.

Die Haupthelden des Gedichtes sind Rinaldo und Roland. Mambriano, der König von Bithynien, greift ersteren an, um seines Onkels Mambrino Tod an ihm zu rächen, wird aber nach vielen Abenteuern, unter denen die bei der Fee Carandina hervorragen, nach Asien zurückgetrieben und zu einem Frieden gezwungen. Roland, der ausgezogen ist, um Rinaldo zu suchen, kämpft in Spanien und Afrika. Vom

27. Gesang an werden nur noch Abenteuer vorgebracht, die mit den beiden berichteten Haupthandlungen nichts mehr zu thun haben.

Francesco schrieb gleichfalls für die vornehme Gesellschaft, hat aber in der ganzen Darstellungsart noch viel von den Bänkelsängern. Dazu sucht er sein Gedicht durch klassische Kenntnisse aufzuputzen. Bojardo diente ihm für seine Komik und die Einführung des Artussagenkreises in die Karlssage bereits als Vorbild. Das Anziehendste an dem Buche sind sieben in die Darstellung eingefügte Novellen, die später oft allein gedruckt wurden.

Mit dem Einbruch der Franzosen in Italien begann für das schöne Land eine traurige Zeit. Mehr denn je trat seine Schwäche und Uneinigkeit dem fremden Eroberer gegenüber zu Tage und wurde ihm zum jahrhundertelangen Verhängnis. Die politischen Verhältnisse erregten die Gemüter in höherem Maße als sonst und gaben zu einer reichen Entfaltung der politischen Dichtung Anlaß. Während das Volk bei der beliebten Form der Lamenti blieb, beklagten die Hofdichter das Elend ihres Vaterlandes in Capitoli und Sonetten. Bojardo, Bellincioni, Tebaldeo, Panfilo Sasso, Sannazaro und andere erhoben ihre Stimme, der bedeutendste politische Dichter der Zeit aber war Antonio Cammelli, der von seiner Vaterstadt den Namen Pistoja erhielt. Er wurde 1440 geboren und kam früh an den Hof von Ferrara, wo er eine ähnliche Stellung einnahm wie Bellincioni in Mailand (vgl. S. 251). Später hatte er, mit einer kurzen Unterbrechung, das Amt eines Kapitäns des Thores Santa Croce in Reggio inne und lebte danach in Correggio, Novellara, Mantua, Mailand und Ferrara, wo er am 29. April 1502 starb.

Seine politischen Sonette, über hundert, beschäftigen sich vornehmlich mit den Ereignissen der Jahre 1494—99. Sie bieten ein anschauliches Zeitgemälde dar, und weil sie von wahrer Vaterlandsliebe eingegeben sind, sind sie auch kraft- und wirkungsvoll. Der burleske Spott, sonst der Grundton seiner Gedichte, erstirbt Pistoja auf den Lippen, und er gibt in heiligem Ernste Fürsten und Völkern eindringliche Mahnungen, malt das drohende Geschick in prophetischen Worten, tadelt und lobt die bei den Ereignissen beteiligten Parteien unter Kennzeichnung ihrer Stellungnahme. Besonders eindringlich und voll herber Satire sind die Sonette in Gesprächsform.

Zu solcher Höhe politischer Dichtung gelangte Pistoja nur durch die Zeitverhältnisse, denn eigentlich war er ein burlesker Dichter und bildete als solcher den wichtigsten Übergang von den scherzhaften Dichtern der älteren Zeit zu Berni.

Mit Vorliebe behandelt er dieselben Stoffe, die von alters her in der burlesken Poesie üblich waren. Er schreibt eine ganze Anzahl Sonette über sein verfallenes Haus, untaugliche Gäule, bestechliche Richter und schlechte Beamte und nicht wenige über die Frauen, ihre Sitten und Laster. Andere Sonette waren bestimmt, Geschenke zu begleiten, nur einige handeln von Liebe. Gern entwirft er hingegen drastische Zeichnungen von Personen, wobei er sich selbst nicht vergißt, und führt in keckem Dialoge manche Szene aus dem täglichen Leben vor. Seine litterarischen Fehden und seine Urteile über zeitgenössische Dichter spiegeln sich in einer Anzahl anderer Sonette wider. Selbst religiöse Gedichte kleidet er in burleske Form, so daß man zweifeln kann, ob es ihm mit dem Glauben ernst ist, oder ob er nur Spott treibt.

Pistojas Sprache ist, obgleich er sein Leben in Oberitalien zubrachte, ein reines, unverfälschtes Toskanisch, das weder dialektische Einflüsse noch lateinische oder griechische Brocken aufweist: auch darin ragt er über seine Zeitgenossen hervor.

Von den damaligen burlesken Dichtern mag ferner noch Andrea Micheli, genannt Scquarzòla oder Strazzòla, kurz erwähnt werden. Er wurde um die Mitte des 15. Jahrhunderts aus achtbarer bürgerlicher Familie geboren, war aber ein ganz verkommener, lasterhafter Mensch, so daß sein eigener Bruder, als er am 13. Dezember 1510 starb, nicht einmal Trauer um ihn anlegte. Wein, Weib und Würfelspiel richteten ihn zu Grunde, die gemeinste Gesellschaft bildete seinen täglichen Umgang. Die Spielwut, die er nicht zu zügeln vermochte, und die ihm Spott und Verachtung, das äußerste Elend und oft Gefängnis einbrachte, verlieh

vielen seiner Gedichte eine düstere und traurige Stimmung, die ihn von Pistoja und anderen unterscheidet. Wenn er sich aber von dem Elend losreißt und die Blicke auf seine Umgebung wendet, wird er **burlesk und satirisch**.

Da ziehen in buntem Karnevalszuge seine Spießgesellen an uns vorüber: Säufer und Spieler, Prahlhänse und Kuppler, liederliche Weiber und Wollüstlinge. Da werden Beamte und Ärzte, Maler und Dichter, besonders aber Politiker, bergamaskische Lastträger, Priester, Mönche und Nonnen mit beißendem, oft rohem Spott verfolgt, und auch der politischen Händel der Zeit wird in einigen kräftigen Sonetten gedacht.

Micheli ist kein bedeutender Dichter. Einiges ist ihm gelungen, oft aber ist er weitschweifig und vernachlässigt Form und Sprache. Der große Vorzug, den er vor vielen anderen besitzt, und der ihn trotz der niederen Sphäre, in der er sich bewegt, anziehend macht, ist aber seine Originalität und Unabhängigkeit: er gehört zu keiner Dichterschule. Gleichfalls in Venedig schrieb endlich noch um dieselbe Zeit Antonio Vinciguerra (gest. 1502), Sekretär der Regierung, sechs Satiren in Terzinen, die jedoch nicht über Allgemeinheiten hinauskommen und die alten Motive der moralisch-didaktischen Dichtung mit klassischen Kenntnissen verbrämt vorführen.

Die Litteratur Italiens hebt nicht wie die anderer Länder mit Heldenliedern an, welche die in sagenhaftes Dunkel gehüllten Thaten großer Männer der Vorzeit verherrlichen: die Italiener waren ein politisch reifes Volk, als ihre Litteratur begann, sie blickten auf eine ruhmreiche geschichtliche Vergangenheit zurück, und ihre Kindheitsjahre fielen mit der grauen Vorzeit der römischen Republik zusammen: selbst die Stürme der Völkerwanderung hatten diesen Zusammenhang nicht zu lockern und die Bewohner Italiens in eine neue Kindheit zurückzuschleudern vermocht. Spät erst trat die italienische Litteratur auf, weil eine lateinische im Lande vorhanden war, die man für national hielt, und als sie sich selbständig gemacht hatte, beschränkte sie sich fast ganz auf die Toskana. Sie war zunächst wenig schöpferisch, begann in der Lyrik mit sklavischer Nachahmung von Vorbildern, die ihr die Nachbarn, besonders die Provenzalen, lieferten, und machte sich die gemeinsamen Bildungselemente des Mittelalters zu eigen, die vielfach mißhandelten Reste aus dem römischen Altertum, die Sagen und Legenden der Kirche, die Rittergeschichten und Novellen. So entstand ein buntes, zusammenhangloses Nebeneinander aller Art litterarischer Schöpfungen, in denen aber schon eine ganze Anzahl Kunstformen auftraten, die bald zur herrlichsten Entwickelung gediehen. Ja, nicht lange, und die junge Schwester im Chore der europäischen Litteraturen wurde ihrer aller Führerin; drei große Männer verhalfen ihr nach der kurzen Zeit der Anfänge zu diesem Ruhme: Dante, Petrarca und Boccaccio, die gleichzeitig die Vorherrschaft des Toskanischen als Schriftsprache begründeten. Während aber der bedeutendste von ihnen, Dante, auf erhabener Warte stehend, in seinem gewaltigen Werke noch einmal alles zusammenfaßte, was das italienische Volk in dem hinter ihm liegenden Zeitabschnitte gedacht und empfunden hatte, bereiteten Petrarca und Boccaccio eine neue Zeit vor. Für Dante war die „Göttliche Komödie“ der Inbegriff seines ganzen Schaffens, seine Lebensarbeit, auf die er stolz war, Petrarca und Boccaccio dagegen verachteten ihre Schriften in italienischer Sprache und wendeten sich mit immer größerem Eifer der Wiedererweckung der klassischen Litteratur zu.

Alle drei fanden Nachahmer ihrer italienischen Werke, und eine Fülle von neuen Gedanken, Stoffen und Formen gewann dadurch Eingang in die Litteratur. Es zeigte sich schon hier, was man an der italienischen Litteratur bis auf den heutigen Tag beobachten kann, daß die Nachahmung ihr charakteristischster Zug ist, daß es also in Italien verhältnismäßig sehr wenige wirklich

originelle Dichter gibt, und daß von jeher die Form dasjenige war, worauf der meiste Wert gelegt wurde, und worin allerdings auch ganz Bedeutendes geleistet wurde. Dantes Einfluß blieb zunächst der größte, wurde aber in der Lyrik schon am Schlusse des Jahrhunderts endgültig durch den Petrarcas zurückgedrängt. Auch die Nachahmungen der „Göttlichen Komödie“ blieben rein äußerlich und hörten bald auf, Dantes Werk selbst hat aber einen unübersehbaren Einfluß auf den italienischen Geist ausgeübt, ja es ist mit Recht hervorgehoben worden, daß man die Zeiten des politischen Niederganges Italiens an der Vernachlässigung der Dante-Studien, die seines Aufschwunges an der glühenden Begeisterung für seinen erhabensten Dichter erkennen könne, der überdies die Schöpfungen der bedeutendsten Künstler, wie Sandro Botticelli, Luca Signorelli, Raffael und Michelangelo, mit seinem Geiste erfüllt hat. Petrarcas Einfluß in der Lyrik wurde immer allgewaltiger, aber seine Nachahmer übertrieben ihres Meisters Fehler immer mehr, und ihre Gedichte arteten schließlich in den Schwulst eines Serafino und Tebaldeo aus, um erst im 16. Jahrhundert zu einer nüchternen Eleganz zurückgeführt zu werden. Boccaccio endlich rief eine besonders große Novellenlitteratur hervor, dazu Erzählungen in Oktaven und Romane.

Der Einfluß dieser drei gewaltigen Geister blieb aber nicht auf Italien beschränkt: ganz Europa ordnete sich ihm freudig unter. Es gibt kein Kulturvolk, das sich nicht früher oder später die „Göttliche Komödie“ zu eigen gemacht hätte, ja, je weiter wir uns von der Zeit Dantes entfernen, desto mächtiger und tiefer wird der Einfluß des großen Toskaners, desto besser wird er verstanden. Am nachhaltigsten ist seine Wirkung in Deutschland gewesen, wenngleich Frankreich und Spanien weit ältere Übertragungen der „Komödie“ besitzen und England schon durch Chaucer und Spencer mit Dante bekannt wurde. Schlegel und Schelling waren die begeistertsten Vorkämpfer für Dante in Deutschland, und auf dem Gebiete der bildenden Kunst sind die schönsten Schöpfungen eines Cornelius, Overbeck und Feuerbach vom tiefsten und liebevollsten Studium Dantes eingegeben worden. Der Einfluß Petrarcas geht, wie der seines großen Landsmannes, durch alle europäische Litteraturen hindurch und hat auch den nicht romanischen Ländern die Sonettenform vermittelt. In Frankreich zieht der italienische Lyriker siegreich mit der Plejade ein, in England mit Wyatt und Surrey. Boccaccios Werke endlich, besonders das „Decamerone“, drangen schon sehr früh in die anderen europäischen Litteraturen ein und fanden ungeheure Verbreitung. Schon Sacchetti weiß von englischen und französischen Übersetzungen des „Decamerone“ zu berichten, und sogleich nach der Erfindung des Buchdruckes erscheinen deutsche (1471), französische (1485) und spanische (1496) Ausgaben des Werkes; etwas später folgten vollständige holländische (1564) und englische (1620). Die deutsche Übersetzung von Heinrich Steinhöwel erschien zugleich mit der ersten italienischen Ausgabe! Unendlich oft wurden ferner einzelne Novellen übersetzt und vielfach als Theaterstücke verarbeitet, so besonders die von Griseldis (X, 10), die auch überall zum Volksbuche und in Deutschland noch von Halm dramatisiert wurde, Ghismonda und Guiscardo (IV, 1) und Tito und Gisippo (X, 8). Eine Anzahl Stoffe gelangten auch zu Shakespeare, so der von „All's well that ends well“ (III, 9). Von Chaucer, der auch den „Filostrato“ noch bei Lebzeiten Boccaccios übersetzte und die „Teseide“ in seiner Erzählung des Ritters („Canterbury Tales“, V) bearbeitete, die Shakespeare später dramatisierte, von Dryden und Hans Sachs bis hinab zu La Fontaine, Tennyson und Longfellow wurden die von Boccaccio gegebenen Stoffe benutzt, und auch außerhalb Italiens rief der Florentiner eine endlose Schar Nachahmer hervor, unter denen nur die Königin von Navarra, Marguerite d'Angoulème, mit ihrem „Heptameron“ genannt werden

mag. Von den Formen, welche durch das glänzende Dreigestirn der italienischen Litteratur geschaffen oder ihrer Vollendung zugeführt wurden, Kanzone, Sonett, Ballate, Terzine, Sestine, Oktave, Madrigal, Novelle und Roman, stehen viele noch in der Neuzeit in kräftiger Blüte, und alle wurden bis zum 16. Jahrhundert lebhaft benutzt. Byron hat die Oktave wieder meisterhaft zur Erzählung verwendet und nach ihm in Deutschland Adolph Friedrich von Schack; Wieland hat sie in seinem „Oberon" freier und zwangloser gestaltet.

Neben der Litteratur, die sich im Geleise der drei großen Dichter bewegte, entfaltete sich eine reiche Prosalitteratur, die meist den Vorzug der schönen Sprache hatte, weil die Verfasser ihre herrliche Muttersprache ohne Künstelei schrieben, wie sie selber sie redeten und um sich erklingen hörten. Die Volksdichtung blieb sich in dieser Zeit noch selbst überlassen und ergötzte sich namentlich an Erzählungen. Sie nahm eifrig die Sonett- und Novellenform auf, ein volkstümliches Theater entwickelte sich aber nicht. In diesem ganzen Zeitabschnitte war die Litteratur noch fast ganz auf Florenz und die Toskana beschränkt. Die humanistischen Bestrebungen Petrarcas und Boccaccios, die bald von allen Seiten eifrigst geteilt wurden und einerseits eine Schwächung der Litteratur bewirkten, hatten anderseits wieder das Gute, daß sie die italienische Litteratur in ihrem Gefolge aus der Toskana nach Norden und Süden hinausführten. Von Florenz gelangten sie bald nach Rom, Neapel, Venedig, Mailand, Ferrara und anderen geistigen Mittelpunkten Italiens, und von Italien aus, besonders von dem damaligen geistigen Mittelpunkte der Welt, Rom, wanderten sie wie ein zweites Evangelium über die Alpen nach Frankreich und Spanien, England und Deutschland, Polen und Ungarn. Während der Humanismus zunächst viel bewunderte, aber bald vergessene Werke schuf, goß er der italienischen Litteratur, der er anfänglich gleichgültig oder gar feindlich gegenübergestanden hatte, neue Lebenskraft ein, erweckte in ihr den erhabenen Sinn für die Formenschönheit. So konnte, nachdem sich die italienische Litteratur auch noch der kräftigen volkstümlichen Elemente bemächtigt hatte, eine neue glänzende, nationale Litteratur entstehen. Pulcis und Bojardos, Sannazaros, Lorenzos und Polizianos Werke sind ihre Vorboten und lassen uns schon ahnen, was das 16. Jahrhundert leisten wird, die Zeit Ariostos und Tassos.

Die neuere Zeit.

Vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Von

Prof. Dr. Erasmo Pèrcopo.



IV. Die klassische Periode.

1. Das Epos im 16. Jahrhundert.

Der Zeitabschnitt, den man das „Cinquecento“ nennt, entwickelt die herrlichste Blüte der italienischen Litteratur. Er beginnt um die Wende des 15. Jahrhunderts, als Karl VIII. mit seinen Scharen Italien überschwemmte, der Vorläufer weiterer fremder Einfälle, und endet einige Jahrzehnte nach dem Schlusse des Tridentiner Konzils (1564), als nach dem Siege der katholischen Gegenreform die Gedanken- und Redefreiheit unterdrückt wurde. Aber das „Cinquecento“ ist eine Fortsetzung oder besser der letzte Abschnitt der Renaissance. Es krönt das herrliche Werk, das diese Wiedergeburt der Menschen durch das klassische Altertum auf dem Gebiete der Kunst und der Wissenschaft angefangen hatte. Das 15. Jahrhundert hatte als einziges Ideal der Kunst die äußere Schönheit aufgestellt, und auch im sechzehnten hat der Inhalt keinen Wert für sich allein: man wählt einen beliebigen Stoff und behandelt ihn nach der Laune der Phantasie. So suchte sich der größte Künstler des „Cinquecento“, Lodovico Ariosto, einen mittelalterlichen Stoff aus, der den Italienern des 16. Jahrhunderts ganz gleichgültig war, um ihn in die wunderbaren Oktaven des „Rasenden Roland“ umzugießen, nur bestrebt, Ergötzen und Erstaunen zu erregen: er schuf eher als irgend ein anderer italienischer Dichter, was die modernen Kritiker „die Kunst für die Kunst“, die „Kunst als Selbstzweck“ genannt haben. Das 15. Jahrhundert hatte auch das Studium des Menschen und der ihn umgebenden Natur ausgebildet. Daraus war besonders durch Vallas Einfluß der kritische Geist und der Sinn fürs Praktische entsprungen, der von der Thatsache ausgeht, allein auf sie seine Schlüsse baut. Und im 16. Jahrhundert setzt Niccolò Machiavelli in seinen Werken an Stelle von phantastischen Gedanken und Schöpfungen die Erfahrung und Beobachtung der Wirklichkeit, schafft die italienische Wissenschaft und die italienische Prosa und weist in seiner „Mandragora“ der Kunst neue Wege.

Als die Scharen Karls VIII. auf ihrem Zuge nach Neapel im Oktober 1494 durch das Gebiet von Reggio marschierten, unterbrach Bojardo, der Statthalter von Reggio, seine Arbeit am „Verliebten Roland“, und zwei Monate später starb er. Aber in derselben Stadt, in der er gelebt und das romantische Rittergedicht geschaffen hatte, war schon am 8. September 1474 Lodovico Ariosto, der größere Nachfolger Bojardos, als Sohn des hartherzigen, geizigen und hinterlistigen Niccolò, des Befehlshabers der Citadelle, und der nicht ungebildeten, tugendhaften Daria Malaguzzi Valeri geboren worden. Lodovico verbrachte seine Jugendjahre in Ferrara, Modena und Reggio, schrieb Gedichte im Stile des Horaz und graziose lateinische

Idylle, verkehrte, teilweise sehr freundschaftlich, in der erstgenannten Stadt mit Ercole Strozzi und Pietro Bembo, den Anbetern der Lucrezia Borgia, und genoß hier den Unterricht des Augustiners Gregorio da Spoleto, dem er sich stets dankbar bekannte. Erst 1505 dachte er daran, den „Verliebten Roland" fortzusetzen. Die erste Ausgabe von diesem in zwei Büchern war 1486, die zweite in drei Büchern 1495 erschienen. Das Werk befand sich in aller Händen und wurde besonders an dem Hofe gelesen und bewundert, den Bojardo gefeiert hatte, und dessen Ursprung und ruhmreiche Vergangenheit zu besingen Ariosto sich anschickte. Inzwischen veröffentlichte 1506 Niccolò degli Agostini in Venedig ein viertes Buch und später ein fünftes (1514) und sechstes (1521) als Fortsetzung des „Verliebten Roland", während 1509 in Ferrara der schon 1496 vollendete und dem Kardinal Ippolito d'Este gewidmete „Mambriano" des Francesco Bello erschien, eines Nachahmers Bojardos (vgl. S. 262). Sicherlich veranlaßten diese ungeschickten und rohen Fortsetzungen und Nachahmungen, über welch letztere Ariosto sich später mit seinem Freunde, dem Dichter Ercole Bentivoglio, in witziger Weise lustig machte, Lodovico dazu, dem Gedichte seines großen Landsmannes selbst eine würdige Fortsetzung zu geben.

Nach dem Tode seines Vaters (1500) war er das Haupt einer zahlreichen Familie — zehn Personen mit Mutter und Geschwistern — und stand mit dreißig Jahren, nachdem er 1502 Kapitän des Schlosses Canossa gewesen war, im Dienste des Kardinals Ippolito d'Este, eines sittenlosen, stolzen Mannes, der sich nur um Liebesgeschichten, Jagden und Waffen kümmerte und der Litteratur wenig zugethan war. Sein Gehalt betrug nur etwa 1200 Lire heutigen Wertes, und er mußte fortwährend als Ippolitos Gesandter und Privatagent reisen und Theaterstücke für die Hoffestlichkeiten verfassen. Für diese schrieb er 1508—1509 in Prosa die später in Verse umgesetzten beiden Komödien „I Suppositi" (Die Untergeschobenen) und „La Cassaria" (Die Kastenkomödie), und für den Kardinal und den Herzog Alphons begab er sich zweimal, 1509 und 1510, nach Rom, um den Zorn Julius' II. gegen sie zu „besänftigen". 1510 that er gegen die Venezianer Kriegsdienste, wobei es ihm gelungen sein soll, sich eines feindlichen Schiffes zu bemächtigen. Im April 1512 war er Augenzeuge der Plünderung Ravennas, die in der berühmten Schlacht zwischen dem Herzog und den Franzosen und Spaniern erfolgte, und noch einige Tage später sah er jene Gefilde ganz rot von „barbarischem und lateinischem" Blute. Im selben Jahre, als er sich nochmals im Gefolge des Herzogs nach Rom begeben hatte, war er mit ihm in große Gefahr geraten, denn der Papst wollte Alphons durchaus in seine Gewalt bekommen, und dies wäre ihm sicher gelungen, wenn der Herzog nicht von den Colonna gerettet worden wäre. Im April 1513 begab sich Ariosto wiederum nach Rom, um als „Eilbote" den neuen Papst, seinen früheren Freund, Leo X., in des Herzogs und seinem eigenen Namen zu begrüßen und seiner Krönung beizuwohnen. Der Papst nahm ihn zwar bei den Händen und küßte ihn (Satire IV), erkannte ihn aber nicht, weil er, obgleich schon kurzsichtig, „seitdem er Papst ist, keine Brille mehr trägt" (Briefe XII); und auch seine Freunde, darunter Bibbiena, erkannten Ariosto nicht, „weil sie neuerdings groß geworden waren".

Während dieses unbehaglichen und unsteten Lebens wurde der „Rasende Roland" (Orlando furioso) erdacht und ausgeführt. 1507 schon tüchtig gefördert, 1509 schon vollständig entworfen und dem Ende nahe, 1512 noch nicht ganz „gefeilt und fertig", wurde er am 22. April 1516 auf Veranlassung und Kosten des Kardinals Ippolito d'Este in Ferrara veröffentlicht. Als Ariosto im folgenden Jahre den Dogen von Venedig um das Druckprivileg für sein Werk bat, versicherte er, es „in langen angestrengten Nachtwachen zur Belustigung und Erholung der Herren und edelgesinnten Leute und Damen" verfaßt zu haben. Wirklich

forderte eine Dame, die Florentinerin Alessandra Benucci, Witwe des Tito Strozzi aus Ferrara, in die sich der Dichter 1513 bei seiner Rückkehr aus Rom in Florenz verliebt hatte, und die er so innig in seinen petrarkischen Sonetten und Kanzonen besang, als Lohn für ihre Gegenliebe allmonatlich einen ganzen Gesang des „Rasenden Roland".

1517 wurde Ariosto vom Kardinal entlassen, weil er ihn wegen seines schwachen Magens nicht hatte nach Ungarn begleiten wollen. Der Herzog Alphons, der gleichfalls heftig und grausam war, aber sich besser verstellen konnte, nahm ihn im April 1518 mit einem Monatseinkommen von 8 Scudi und Unterhaltung von drei Dienern und zwei Pferden in seinen Dienst auf. Bei diesem ruhigeren Leben konnte Ariosto außer an die Abfassung der Satiren (1517 bis 1531) und einiger Komödien an die Verbesserung des „Rasenden Roland" gehen, der nun 1521 in Ferrara neu erschien, „mit großer Sorgfalt verbessert und fast ganz neugestaltet und erweitert", im wesentlichen aber nur im Stil und in sprachlichen Einzelheiten verändert.


Das Haus Ariostos in Ferrara. Nach einer Photographie gezeichnet von Oskar Schulz.

Vom Hofe schlecht bezahlt und auch wegen der Druckkosten des „Rasenden Roland" geldbedürftig, erbat und erhielt Ariosto vom Herzog ein anderes, besser besoldetes Amt: das Kommissariat (Verwaltung) der Landschaft Garfagnana, und drei Jahre lang lebte er in Gesellschaft seines Sohnes Virginio unter Banditen und aufsässigen Bauern, mit widerlichen Sorgen kämpfend (Satire I). Erst im Juni 1525 konnte er nach seinem geliebten Ferrara zurückkehren, wohin er sich während jener Zeit alljährlich nur ein paar Monate begeben hatte, und wo er sich 1527 nach der Trennung von seinen Brüdern von dem erworbenen Gelde ein kleines Häuschen mit Garten erbaute (s. die obenstehende Abbildung). Dort verlebte er die letzten Jahre zwar nicht unter demselben Dache mit seiner angebeteten Alessandra,

oder in ihrer Nähe. Er hatte sie jene drei Jahre schweren Herzens verlassen und hatte sie heimlich geheiratet, um nicht die Einkünfte aus seiner Pfründe Sant' Agata zu verlieren. Seine Zeit war der Pflege seines Gartens gewidmet, der Umarbeitung seiner Verse, dem Theater, das der Herzog nach des Dichters Plan hatte bauen lassen, und dem „Roland“, der, um sechs neue Gesänge vermehrt und in der Form durch Zusätze oder Auslassung von Episoden verändert, am 1. Oktober 1532 zum dritten Male herausgegeben wurde, geschmückt mit dem allein sicher beglaubigten, von Tizian gezeichneten Bilde Ariostos (s. die nebenst. Abbildung).



Lodovico Ariosto. Nach der Zeichnung von Tizian, in der Ausgabe des „Rasenden Roland“ von 1532.

Am 7. November 1532 begab sich der Dichter mit dem Herzog nach Mantua und überreichte Karl V. ein Exemplar seines Gedichtes, worin er auch den Kaiser gepriesen hatte. In der Nacht des 31. Dezember desselben Jahres, als das seiner Aufsicht anvertraute Theater nebst einem Teile des herzoglichen Palastes abbrannte, erkrankte er und wurde nicht wieder gesund. Am 6. Juni des folgenden Jahres war er tot. Zunächst wurde er einfach in der alten Kirche San Benedetti beigesetzt, später in einer Marmorgruft in der neuen. Jetzt ruhen seine Gebeine in der stadtischen Bibliothek zu Ferrara.

Der Hauptcharakterzug des liebenswürdigen, sanften und ehrenhaften Ariosto war arglose Güte. Er hatte nicht etwa am Hofe gedient und dem Herzog und dem Kardinal geschmeichelt,

weil er das Hofleben liebte, sondern weil ihn die Not dazu zwang. Er sehnte sich vielmehr beständig nach einem freien und unabhängigen Dasein, um sich ganz dem Spiele seiner poetischen Liebhabereien und Phantasien hingeben zu können, dem einzigen Vergnügen, das ihn manchmal zerstreut und vergeßlich machte. Die durch diese Sehnsucht nach einem fessellosen Leben in ihm entstandene Unbeständigkeit äußerte sich als Unentschiedenheit, als Furcht vor festen Entschlüssen und vor dem ihn umgebenden Zwange. Er verachtete daher in innerster Seele die Hofämter und geistlichen Würden und gab einem bürgerlichen und bequemen, aber prunklosen Leben, bei dem er sein eigener Herr sein konnte, den Vorzug.

Ariosto führte die Erfindung oder den „Stoff" Bojardos weiter, aber nicht immer setzte er die Erzählung oder die Episoden genau dort fort, wo sein Vorgänger aufgehört hatte, und manchmal behandelte er auch Dinge, die jener schon vorgetragen hatte, als ganz neu. Er behält jedoch viele von den Personen seines Vorgängers bei und vervollständigt zahlreiche Episoden, indem er sie an der unterbrochenen Stelle wieder aufnimmt, kurz, er rechnet auf die Bekanntschaft seiner Leser mit dem „Verliebten Roland". Zu Anfang seines Gedichtes greift er in der Handlung sogar etwas zurück und beginnt mit der Niederlage der Christen am Fuße der Pyrenäen (vgl. S. 260).

Geschlagen, flieht Karl und schließt sich in Paris ein, wo Agramante ihn belagert. Rinaldo, der, nach Angelika suchend, in der Hauptstadt angelangt ist, wird vom Kaiser um Hilfe nach England gesendet. Von einem Sturm an die Gestade Schottlands geworfen, befreit er Ginevra, die Tochter des Königs von Schottland, die auf Grund einer verleumderischen Anklage nach den Gesetzen des Landes verbannt werden sollte, wenn niemand für ihre Unschuld einträte. Der Fürst von Wales, dessen Vater Ottone auch in Paris eingeschlossen war, eilt Karl mit seinen Engländern zu Hilfe, und der König von Schottland sendet gleichfalls aus Dankbarkeit Streitkräfte. Bei der Musterung dieser beiden Heere ist auch Ruggiero zugegen, der eben auf dem Flügelroß Hippogryph aus dem Oriente angelangt ist. Rinaldo trifft mit den Engländern und Schotten, von einem Engel und dem Stillschweigen geführt, vor Paris ein, überfällt die Sarazenen, die die Stadt im Winter belagert und zweimal angegriffen hatten, und schließt sie in ihrem Lager ein. Agramante ruft Rodomonte, Mandricardo, Gradasso, Sacripante, Ruggiero und Marfisa, seine Ritter, herbei, die nach ihrer Gewohnheit in der Welt umherziehen, und treibt die Christen nach Paris zurück, während Rinaldo abwesend ist. Aber die Zwietracht betritt das heidnische Lager und bringt es in Verwirrung. Mandricardo wird von Ruggiero getötet, der freilich gleichfalls schwer verwundet wird. Gradasso, Sacripante und Marfisa entfernen sich und ermöglichen es dadurch Rinaldo, der mit Verwandten und Vasallen und unterstützt durch die Zauberkünste Malagigis, hinzukommt, Agramante zu besiegen und nach Arles in der Provence zurückzuschlagen, von wo aus der gefährliche Gegner nach einem unentschieden gebliebenen Zweikampfe zwischen Ruggiero und Rinaldo und einer neuen Niederlage nach Afrika zurückkehrt. Unterwegs werden die Heiden nochmals zu Wasser von einer Flotte geschlagen, die Astolfo auf wunderbare Weise geschaffen hat, und letzterer belagert und zerstört mit Roland und einem Heere Nubier die Hauptstadt der Feinde, Biserta. Der Niederlage auf einem Schiffe entronnen, rettet sich Agramante, von einem Sturm verschlagen, auf eine kleine Insel, wo er Gradasso findet. Beide beschließen zusammen, Roland zum Zweikampf zu fordern. Auf der Insel Lipadusa begegnen sich thatsächlich Roland, Brandimarte und Oliviero für die Christen, Gradasso, Agramante und Sobrino für die Heiden. Nachdem Agramante von Roland getötet worden ist, kehren die Paladine nach Frankreich zurück, wo sie festlich empfangen werden. Dies ist der Hintergrund und der Rahmen des „Rasenden Roland".

Aber Ariosto wollte nicht den Zug Agramantes besingen, sondern die „Frauen und Ritter, Lieb' und Heldenmut"[1], wie sie zu *jener Zeit* waren, als die Sarazenen nach Frankreich kamen, und vor allem das zeigt der Titel wie Roland vor Liebe zu Angelika wahnsinnig wurde, „was nie gemeldet ward in Wort und Lied".

Angelika, „die alle Welt verschmähte", und die außer Roland Rinaldo, Ferraguto, Sacripante und Agricane abgewiesen hatte, verliebt sich in einen armen Burschen, Medoro, einen schönen, jungen Mauren.

[1] Die Citate aus dem „Rasenden Roland" sind nach der Übersetzung von Gildemeister gegeben.

den sie verwundet findet, heilt und heiratet. Nach vielen Abenteuern und Reisen, die er unternommen hat, um Angelika aufzuspüren, gelangt Roland gerade an die Quelle, die Zeugin von Angelikas und Medoros Liebe gewesen war, und wo beider Namen auf Felsen und in Bäumen eingegraben sind. Außer sich, will er nicht glauben, was er da entdeckt, und sucht sich selber zu täuschen, als er plötzlich am Eingang einer Grotte auf arabisch die Geschichte jener Liebe verzeichnet sieht.

Fünfmal und sechsmal las er, was da stand,
Der Unglücksel'ge, immer an der Mauer,
Das nicht zu finden hoffend, was er fand,
Und immer sah er's klarer und genauer.
Und jedesmal schnürt' eine kalte Hand
Sein Herz zusammen, wie mit eis'gem Schauer,
Bis er zuletzt mit Aug' und Seele sich
Festbohrt' am Stein und selbst dem Steine glich.

Diese Geschichte, die ihm auch von einem Hirten erzählt wird, der das Liebespaar beherbergt hatte, ein Ring, den er Angelika geschenkt hatte, und mit dem diese den Hirten belohnte, und seine zufällige Rückkehr an die Quelle bringen den schon erschütterten Verstand des Paladins gänzlich aus dem Gleichgewicht, und er wird rasend. Da zersplittert er alles, was ihn an jene Liebe erinnert, mit seinem furchtbaren Schwerte: Quelle, Felsen und Bäume, und diese Liebesraserei, die dem Gedichte den Namen gegeben hat, ist mit unvergleichlicher Wahrheit, Feinheit des Empfindens und leidenschaftlicher Beredsamkeit beschrieben. An deren seltsamen und überraschenden Zeichen dieses Wahnsinns macht Astolfo ein Ende, der mit Dudone, Oliviero, Sansonetto und Brandimarte den Grafen festhält und ihm den Verstand wiedergibt, indem er ihn den verlorenen aus einer Flasche einatmen läßt. Diese Flasche hatte er aus dem Monde geholt, wo sich, wie der Dichter mit Erasmus annimmt, aller Verstand und viel anderes befindet, das die Menschen auf der Erde verloren haben:

Nur nicht die Narrheit; nirgend sah er die:
Die bleibt hier unten und verläßt uns nie.

Nächst der Geschichte Rolands und Rinaldos, der gleichfalls sterblich in Angelika verliebt ist und immerfort nach ihr sucht, wenngleich er den Kopf nicht so ganz verliert, spielt eine Hauptrolle in der Handlung des Gedichtes die höchst zarte Geschichte von Ruggiero und Bradamante, der Schwester Rinaldos.

Obwohl von verschiedenem Stamm und Glauben, geht dieses Liebespaar doch ganz in seiner Leidenschaft auf, sucht einander und begründet nach unendlichen Hindernissen durch seine Ehe das Haus Este, dem die Christenheit auch ihre Rettung verdankt, denn Ruggiero tötet an seinem Hochzeitstage selbst Rodomonte und beseitigt so den furchtbarsten Feind der Christen.

Mit diesen beiden Episoden von größerem Interesse verknüpft sich die Astolfos, des wahren Typus eines Ritters ohne bestimmte Pläne und Absichten, der nur aus Zufall etwas Nützliches vollführt, selbst seine wichtigste Handlung, die Wiederherstellung von Rolands Verstand. Geschichten von geringerer Bedeutung sind die von Brandimarte und Fiordiligi, Zerbino und Isabella — ihr Tod ist sehr rührend erzählt — und von der Rodomonte versprochenen, aber von Mandricardo geraubten Doralice. Sehr kurz und wohl zu entbehren sind die von Ricciardetto und Fiordispina, die sich erst in Bradamante, Ricciardettos Schwester, verliebt hatte, weil sie sie für einen Mann hielt (s. die beigeheftete farbige Tafel „Fiordispina und Bradamante"), Ginevra und Ariodante, Olimpia und Bireno, Gabrina und Filandro, Lidia und Alceste und andere mehr.

Ariosto erfand fast nichts Neues. Den ganzen Stoff des „Rasenden Roland" — auch der Titel ist nach dem „Hercules furens" Senecas gebildet — nahm er aus Bojardo und den Romanen der Tafelrunde („Guiron", „Bret", „Lanzelot"), die auch sein Vorgänger benutzt hatte, aus den volkstümlichen Rittergeschichten und aus den griechischen und lateinischen Klassikern, welch letztere er, außer im Stoffe vieler Fabeln, im Stil, in der Sprache, in den Bildern und im Grundgedanken des Gedichtes, der Verherrlichung einer Fürstenfamilie, nachahmt und natürlich als Humanist achtet. Sein Klassizismus ist aber lebendig: es ist keine bloße Gelehrsamkeit, sondern unabhängige Verarbeitung wie bei Poliziano (vgl. S. 232).



Fiordispina und Bradamante (Ariosto, „Rasender Roland“ XXV, 28).



Ariostos Figuren sind nicht scharf und deutlich gezeichnete Charaktere, aber doch graziöse und liebenswürdige Wesen. Sie haben keine dramatische Kraft, machen keinen ernsten und tiefen Eindruck und erregen die Seele nicht heftig, aber sie ergötzen und erheitern. Kurz, Ariosto hat malerisches Talent, aber keins für dramatisch packende Wirkungen: sein Werk war, ganz im Gegensatz zu dem Tassos, wesentlich ein Produkt seiner Einbildungskraft, während der Gemütsanteil des Dichters am Schicksal der geschilderten Personen nur gering ist. Seine Gestalten haben kein persönliches Gepräge und zerfallen in zwei Klassen: die eine ist sanft, großmütig und wohlthätig, die andere roh, anmaßend und grausam. Auch die Frauencharaktere sind nicht besser gezeichnet: nur Bradamante erweckt persönliches Interesse. Der Dichter sucht vor allem nach der Schönheit, und selbst das Tragische verklingt bei ihm in Elegie. Er ist jedoch ein unvergleichlicher Maler und besitzt einen unerschöpflichen Farbenreichtum. Er beschreibt tausend Zweikämpfe und Schlachten, Stürme und Liebesszenen und wiederholt sich nicht ein einziges Mal.

Keiner spiegelt mehr als er das künstlerische Ideal der Renaissance wider, d. h. die Darstellung der Wirklichkeit in dem ganzen Glanze und der Fülle ihrer Formen: den Menschen in seiner Kraft und Schönheit und in der vollen Entwickelung seiner Thätigkeit und seiner Gefühle, die Natur in ihren reichsten und üppigsten Blüten. Und keiner besitzt mehr als er den Zauber des Stiles, der allem Leben und Anmut verleiht. Aber diese Leichtigkeit und Lebendigkeit wurde durch große Beharrlichkeit und unermüdliches Studium erreicht, durch häufiges Verbessern und Wiederverbessern der eigenen Verse, wie aus Ariostos eigenhändigen Manuskripten hervorgeht (s. die Tafel „Eine Seite aus Ariostos Rasendem Roland“ bei S. 284). Seine harmonische, ungezwungene und elegante Oktave birgt also unter scheinbarer Nachlässigkeit geduldige Kunst und weise Feilarbeit.

Der „Rasende Roland“ ist, wie die „Göttliche Komödie“ für das Mittelalter, ein Spiegel, aus dem das ganze äußere und innere, moralische und ästhetische Leben der Renaissance mit all seinem Glanze widerstrahlt. Das Gedicht macht uns jenes Jahrhundert sichtbar, verständlich und immer deutlicher, zeichnet und malt seine Physiognomie, läßt seinen Geist auferstehen. Und ein Platz neben Dante gebührt dem jüngeren Dichter außer wegen der berühmten, ganz Danteschen Anrede:

> O stinkende Kloake jeder Sünde,
> Schläfst du, Italien, ganz berauscht von Wein?
> Wurmt es dich nicht, daß du der fremden Horden,
> Die deine Sklaven waren, Magd geworden?

auch wegen seines Patriotismus und seiner Liebe zu Italien, dessen Leiden mehrfach in dem Gedichte Widerhall finden, besonders im 33. Gesange, worin Ariosto, daran erinnernd, daß der wahre Grund von Italiens Unglück der französische Ehrgeiz und die französische Eitelkeit gewesen sei, über die Könige Frankreichs das Urteil abgibt:

> Wenig Gewinn, endlose Not und Last
> Und langes Leid nach kurzem Jubilieren
> Würden sie ernten; denn die Lilie werde
> Nie Wurzel fassen in Italiens Erde.

Und in folgenden Versen hört man ein Echo des Ausspruches „Allen stinkt diese Barbarenherrschaft zu“, den Machiavelli in seinem „Fürsten“ gethan hat:

> O hungrige Harpyien, Geiertrallen,
> Die Gottes Zorn in dies verstockte Land,
> Vielleicht um alter Sünden willen, allen,
> Die heute leben, an den Tisch gesandt!
> Unschuld'ge Kinder, treue Mütter fallen
> Vor Hunger hin, indes die Räuberhand
> Für eine Mahlzeit rafft hinweg, was ihnen
> Zum Unterhalt des Lebens könnte dienen.

Der „Rasende Roland“ nimmt eine sehr hohe Stellung in der europäischen Litteratur ein. Alle Kulturvölker übersetzten ihn bald, und er war Quelle oder Anregung für Spencers

„Feenkönigin", Voltaires „Pucelle", Wielands „Oberon" und Byrons „Don Juan"; doch blieb er unerreicht in seiner lebendigen Grazie.

Nebenbuhler und Nachahmer Ariostos wollte der erste der italienischen burlesken Dichter, der Florentiner Francesco Berni, von dem wir an anderer Stelle zu reden haben, durch seine Überarbeitung des „Verliebten Roland" Bojardos werden, die schon 1531 vollendet, aber erst 1542 mit Einschiebungen Aretinos in Mailand und besser 1545 in Venedig gedruckt wurde. Abgesehen von den Einleitungen zu den einzelnen Gesängen, die Ariosto in moralischen und satirischen Betrachtungen, besonders gegen die Mönche und die Priester, nachahmen, und abgesehen von den Hindeutungen auf gleichzeitige Ereignisse, änderte er nichts an dem Stoff, der Anordnung und der Einteilung des Originalgedichtes. Er wollte nur Stil und Sprache, die Lombardismen zeigten, in reineres Florentinisch umwandeln und alles ausmerzen, was den feineren Geschmack seiner Zeitgenossen etwa beleidigen konnte. Allerdings that er dies ohne bestimmten und festen kritischen Maßstab und nahm so dem „Verliebten Roland" oft die rauhe, aber epische Einfachheit und wirksame Natürlichkeit. Er übertrieb auch nicht, wie man von ihm erwarten könnte, das komische Element, sondern schwächte es sogar manchmal ab, und nur einmal ließ er seiner burlesken Phantasie frei die Zügel schießen, als er von einem Sarazenen sang, dem Rolands Schwert den Leib in zwei Teile gespalten hatte, daß er

„nichts merkte von dem Streiche
Und weiter kämpfte, obschon eine Leiche".

Ein Jahr nach der ersten Fassung des „Rasenden Roland" wurde ein Gedicht veröffentlicht, das die erste Satire auf das Rittertum und die ritterliche Litteratur ist, der „Baldus" des Merlino Coccaio, ein Pseudonym, hinter dem sich der Benediktinermönch Teofilo Folengo (s. die Abbildung, S. 281) verbarg. Folengo wurde am 8. November 1492 in Cipada bei Mantua geboren. Seine Jugendzeit verbrachte er in Ferrara, wo er wahrscheinlich Ariosto kennen lernte und sich ganz, wie sein Held Baldus, in die Litteratur der Ritterromane vertiefte. Von dem asketischen Zuge seiner Familie ergriffen, aus der schon fünf Benediktiner, ein Augustiner und eine Nonne hervorgegangen waren, wurde er am 26. Juni 1509 Benediktiner und trat in das Kloster Sant' Eufemia zu Brescia. Hier verfaßte und veröffentlichte er 1517 sein Gedicht. 1521 ließ er gleichzeitig mit Ariosto eine Umarbeitung erscheinen, die aber so gründlich war, daß sie nur wenige Verse der ersten Fassung unangerührt ließ und sorgfältigste Durchfeilung zeigt, obgleich sie in der wunderlichen „macaronischen" Sprache geschrieben ist. Dies ist ein Gemisch von Latein und Italienisch, das schon am Ende des vorhergehenden Jahrhunderts von dem Paduaner Tifi Odassi geschaffen wurde und unregelmäßig und unförmlich auch um diese Zeit von dem Cremonesen Matteo Fossa, dem Mantuaner Bassano und Giovan Giorgio Alione aus Asti verwendet wurde. Folengo brachte es zu einer gewissen Regelmäßigkeit. Er beobachtete die richtige Silbenmessung in den lateinischen Wörtern und führte ein bestimmtes System der Silbenmessung bei den italienischen ein. Der Satzbau ist immer korrekt lateinisch und auch die Form, wenn der Dichter im Ernst spricht.

In der Ausgabe des „Baldus" von 1521 veröffentlichte Folengo zum ersten Male zwei Werke, die wahrscheinlich schon in der Jugend entworfen, aber sicher um diese Zeit (1519) überarbeitet und geändert wurden: die „Moschea" (Fliegengedicht), ein burleskes, der fälschlich dem Homer zugeschriebenen „Batrachomyomachie" (Froschmäusekrieg) nachgeahmtes Gedicht, worin er den Krieg der Fliegen mit den Ameisen besingt, um die romantischen Gedichte zu parodieren, und die „Zanitonella", ein lyrisches macaronisches Werk, das aus Eklogen, „Sonolegien" und

„Strambottolegien" über die Liebe Tonellos zu Janina besteht, eine handgreifliche Verspottung der Schäferdichtung und des Petrarkismus, die damals Italien überfluteten. „Sonolegien" und „Strambottolegien" aber nannte er die beiden letzten Stücke, weil sie so viele lateinische Hexameter und Pentameter (Elegie) enthalten, als das italienische Sonett und Strambotto Verse haben.

Zur Zeit der Veröffentlichung der zweiten Fassung des „Baldus", gegen Ende 1521 oder Anfang 1522, hatte Folengo wegen der Streitigkeiten, die durch den übermäßigen Ehrgeiz des Abtes Ignazio Squarcialupi aus Florenz im Benediktinerorden entstanden waren, und weil er des zwecklosen Mönchslebens überdrüssig war, das Kloster verlassen und sich nach Bologna begeben, um in den Jahren 1521—23 und einen Teil von 1524 die philosophischen Vorlesungen des Pietro Pomponazzi zu hören, von dem er stets mit Liebe und Verehrung spricht, und der nunmehr großen Einfluß auf seine Auffassung von dem Leben im Diesseits und Jenseits übte, wie sie besonders im „Orlandino" zu Tage tritt, einem trivialen und prosaischen Gedichte in acht Kapiteln in Oktaven nach Art des „Morgante" (vgl. S. 239). Zwischen der zweiten Hälfte von 1522 und der ersten von 1523 verfaßt, aber erst 1526 in Venedig unter dem Pseudonym Limerno (Anagramm von Merlino) Pitocco (Bettler) veröffentlicht, handelt das Werk in seinem romanhaften Teile von der Liebe Berthas und Milones, der Eltern Rolands, ihrer Flucht nach Italien und der Geburt und den ersten Thaten Rolands in Sutri, umfaßt also den ganzen Stoff des letzten Buches der „Reali di Francia" (vgl. S. 240), von dem Folengo schon zu Beginn des „Baldus" gehandelt hatte. Thatsächlich ist das Buch aber eine Parodie und blutige, wenngleich übertriebene Satire auf die Mönche, Priester und Bauern, welch letztere Christus, so versichert Folengo im Anschluß an eine alte mittelalterliche Legende, aus Eselsdreck geschaffen hatte.

Ende 1524 oder Anfang 1525 begab sich Folengo nach Venedig und stellte sich, um sicherer zu sein, unter den Schutz des Dogen Andrea Gritti. Durch dessen Einfluß wurde er zum Lehrer des Paolo Orsini erwählt, des fünfzehnjährigen Sohnes Camillos, des Oberbefehlshabers der Venezianer, eines bigotten Mannes, der jedoch, um sich damit zu brüsten, gern einen Dichter unter seinen Untergebenen haben wollte. Im Hause Orsini wurde vor 1526 das „Chaos des Triperuno" (Chaos del Triperuno; gedruckt Venedig 1527) verfaßt, ein ganz wunderliches Buch in Versen und Prosa in italienischer, lateinischer und macaronischer Sprache, das die mystische Geschichte von den Irrtümern und der Befreiung des Dichters durch Christus enthält, infolge deren er nicht mehr Merlino oder Limerno oder Fulica (Folengo) ist — diese Verwandlungen hatte er durch seine Irrungen durchmachen müssen —, sondern Triperuno (Drei für einen), der dem wahren Glauben wiedergewonnen ist.

Das „Chaos" sollte die Bitte Teofilos und seines Bruders Giambattista, nach dem Tode Squarcialupis (November 1526) wieder in den Mönchsorden eintreten zu dürfen, vorbereiten; sie wurde jedoch nicht gewährt. Beide Brüder beschlossen nunmehr, für ihre Schuld exemplarisch Buße zu thun, was die stillschweigende Bedingung für ihre Wiederzulassung zum Orden war. Nach Oktober 1530 begaben sie sich in die Benediktiner-Einsiedelei auf Capo della Campanella, die zum Kloster San Severino in Neapel gehörte und nicht weit von Sorrent lag. Trotz dieser Bekehrungspläne hatte Folengo vor seiner Abreise von Venedig seinem Vetter Francesco die dritte, endgültige Überarbeitung des „Baldus" anvertraut, die dort im selben Jahre herauskam, im Titel aber fälschlicherweise Cipada (Folengos Geburtsort) als Druckort angab.

In der Vorrede wurde versichert, daß der Dichter in dieser neuen Ausgabe alle Stellen unterdrückt habe, die Anstoß erregt hätten. Statt dessen war aber die Satire in Wirklichkeit nur noch schärfer und kühner geworden. Die Kunst hatte aus der Reife des Verfassers Nutzen

gezogen, aber nicht alle Änderungen waren angebracht und glücklich. Manchmal war Folengo durch Erweiterungen weitschweifig und durch Kürzungen unvollständig und dunkel geworden. Trotzdem ist dies die einzige Ausgabe, die Folengo selbst anerkannte. Die erste (1517) in siebzehn Büchern und 5000 Versen ist nur ein Entwurf und enthält nur die Parodie der Rittersagen. Die zweite (1521) in fünfundzwanzig Büchern und 13,000 Versen hat größeren Umfang und bietet außer der Satire auf das Rittertum auch eine Satire auf das ganze Leben der Zeit. Die dritte (1530) in achtzehn Büchern und auf 16,000 Verse vermehrt, hat denselben Inhalt wie die vorige.

Die endgiltige Fassung läßt sich in zwei Teile zerlegen. Der erste (I—XII) handelt von dem Treiben in Cipada und seinen Bewohnern, die alle, vom Propst bis zu den Bauern, beschrieben werden, und deren einfaches, ursprüngliches Leben unübertrefflich gezeichnet wird: er enthält wahrhaft wunderbare Züge von Komik. Der zweite (XIII—XVIII) ist besonders gegen das Rittertum und seinen Haupthelden Roland gerichtet, der zu Baldus geworden ist. Darin gibt der Dichter im Anschluß an Pulci, der zuerst über den Ritterstoff gespottet hatte (vgl. S. 236), durch Verwendung von Formen, die den burlesken Dichtern eigen waren, dem Rittertume den Gnadenstoß und wirft auf seinen größten Helden so viel Lächerlichkeit, als er nur kann. Aus dem „Morgante“ stammen thatsächlich, wie wir sehen werden, viele Personen Folengos.



Cingar befreit Baldus aus dem Gefängnis (zu Folengos „Baldus“). Nach der im Jahre [illegible] zu Venedig erschienenen Ausgabe des „Baldus“.

Guido, ein Nachkomme Rinaldos, ist mit seiner Geliebten Baldovina, einer Tochter des Königs von Frankreich, nach Cipada geflüchtet. Hier stirbt sie bei der Geburt des Baldus, und ihr Gemahl begibt sich auf eine Insel, um Buße zu thun. Das Kind wird von einem Bauern erzogen, der sich für seinen Vater ausgibt. Als der Knabe lesen gelernt hat, vertieft er sich ganz in die Ritterromane und wird, wie der Held des Cervantes, so vernarrt in sie, daß er nichts weiter erstrebt und begehrt, als die kühnen Thaten Rolands nachzuahmen. Am mantuanischen Hofe vom Baron Augusto in den ritterlichen Künsten unterwiesen, bemächtigt er sich beim Tode des Bauern, seines Pflegevaters, der Habe des Verstorbenen, läßt dessen wirklichen Sohn Zambello für sich arbeiten, verbraucht das ganze entwendete Gut in den Wirtshäusern, macht sich zum Haupte aller Vagabunden und Taugenichtse — darunter Cingar (Zigeuner), der Riese Fracasso und Falchetto, die beiden ersten Abkömmlinge von Margutte und Morgante (vgl. S. 241), der dritte ein Ungetüm, das halb Hund ist, aus der Sippe des Ungetüms Pulicane (in dem Roman „Bovo d'Antona“; vgl. S. 240) — und wird Herr von Cipada. Ein alter buckliger Feldhüter aus Mantua, Tognazzo, wird von Mitleid mit dem armen Zambello gerührt, lockt Baldus mit Hilfe des Bürgermeisters in die Stadt und setzt ihn gefangen. Cingar jedoch macht Zambello zum Bettler, tötet Tognazzo und befreit, als Mönch verkleidet, Baldus durch endlose Listen aus dem Gefängnisse (s. die nebenstehende Abbildung), nachdem er statt seiner Zambello angebunden hat; denn diesen hatte er veranlaßt, gleichfalls als Mönch verkleidet, mit ihm zu gehen. Sie fliehen, werden verfolgt, entkommen und gelangen nach Chioggia. Hier schiffen sie sich ein und ziehen auf Abenteuer aus. Und nun beginnt mit den eigentlichen Thaten des Baldus die Parodie des Rittertums:

„Altius, o Musae, nos tollere vela bisognat,	„Höher, o Musen, müssen wir das Segel emporziehen!
Valenthomini celebranda est forza baronis,	Eines tapferen Barons Kraft ist zu preisen,
Quo non Hectorior, quo non Orlandior, et quo	der mehr Hektor war als Hektor, mehr Roland als Roland, und der,
Nec tulit in spalla portas Sansonior alter.“	mehr Simson als Simson, die Thore wie kein anderer auf der Schulter trug.“

Sie machen einen Sturm durch, besiegen Seeräuber, töten Hexen und Ungeheuer und finden endlich auf einer Insel den Vater des Baldus, Guido, der dem Sohn prophezeit:

„rationis campio fies Justitiae, fidei, patriae, tabulaeque rotundae.“	„Der Vernunft Kämpe wirst du werden, der Gerechtigkeit, des Glaubens, des Vaterlandes und der Tafelrunde.“

Sie dringen in ein unterirdisches Gewölbe, wo Bilder der alten und neuen Helden angebracht sind, und Baldus wird zum Haupt und König aller Helden erklärt. Nach verschiedenen anderen seltsamen Abenteuern beichten sie beim Dichter Merlino Coccaio (Folengo) in eigener Person und betreten unter seiner Führung die Hölle. Nachdem sie die Waffen der alten Ritter und andere Wunderdinge gesehen haben, unter deren Einfluß Cingars Nase eine ganz ungeheuerliche Gestalt erhält, finden sie in einer Grotte voll theologischer und philosophischer Sophismen, der Wohnung der Phantasie (phantasiae domus), die Theologen und Philosophen, deren jeder

„Beccat cervellum, pescatque per aera muscas.“

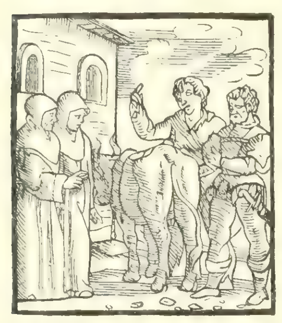
„Sich das Hirn mit Kleinigkeiten zermartert und Fliegen aus der Luft fischt.“

Dann führt sie ein Spaßmacher dorthin, wo in einem Kürbis voll Lügen die Dichter und Astrologen weilen, die sich an den Höfen das Brot mit Flunkern und Aufschneiden verdienen, und denen Barbiere für jede Lüge einen Zahn ausreißen. Merlino bemerkt, daß er zu Hause ist, bleibt dort und verabschiedet seinen Helden.

Der „Baldus“ ist eine höchst witzige Satire auf die sozialen und religiösen Verhältnisse des beginnenden 16. Jahrhunderts, das, namentlich in den unteren Schichten, noch voll mittelalterlicher Laster war, die bis aufs Blut gegeißelt werden; besonders eine Satire auf den Stoff der Ritterromane, worin der Dichter, außer Cervantes, auch Rabelais voraneilt, der Folengos Werk in reichem Maße benutzte, wie denn sein Panurgo nach Cingar gebildet ist, der seinerseits an Ariostos Brunello erinnert. Er ist ferner eine Satire auf die Astrologie (XIII—XV), woran noch viele Gebildete glaubten, in den Cingar in den Mund gelegten Reden, die Schritt für Schritt Pontanos „Urania“ (vgl. S. 203) folgen, um sie zu parodieren; auf die magischen Künste, auf die Geheimwissenschaften, auf die mythologischen Fabeln, die noch von den Dichtern verwendet wurden und hier so lange vor Tassoni lächerlich gemacht werden; auf die religiösen Orden u. s. w. Der „Baldus“ ist kein vollkommenes Gedicht; die Anlage des Ganzen läßt zu wünschen übrig, und es ist keineswegs frei von weitschweifigen und nachlässig ausgeführten Partieen. Aber auf der anderen Seite weist es doch außerordentliche Vorzüge auf: die Darstellung vieler Einzelheiten ist sehr glücklich, besonders im ersten Teile des Gedichtes (I—VIII) bis zur Befreiung des Baldus finden sich reizende realistische Szenen, die Folengo zum größten unter den italienischen Realisten machen, wie er auch sicher an Phantasie Ariosto überlegen ist: die Advokaten, welche die Klienten schinden, ein Markt, ein Ball auf dem Lande, die Rauferei zwischen Bertha und der Frau Zambellos, Zambello, wie er zum erstenmal in die Stadt kommt, die Mönche, welche ihm die Kuh Chiarina wegnehmen und sie verzehren (s. die Abbildung, S. 280), das Volk auf dem Marktplatze, das Mittagsessen der Mönche. Zu diesen Vorzügen kommt eine überreiche humoristische Ader, die beständig durch den schneidenden Kontrast der macaronischen Sprache, durch die heroische Emphase und die epischen Bilder, mit denen Folengo die Heldenthaten seiner neuen Paladine erzählt und erläutert, erhöht wird.

Während seines reuigen Einsiedlerlebens in der lachenden Einsamkeit von Capo Campanella verfaßte Folengo das große Werk zu Ehren Christi, das er im „Chaos“ versprochen hatte, ein rohes Gedicht in mangelhaften Oktaven: „Das Menschsein des Gottessohnes“ (La humanità del figliuol di Dio. Venedig 1533), seicht, hart und erbärmlich in Form und Inhalt und nach eigener Aussage „ganz im Schlafe“ ohne „die sehr seltene Gunst“ der Musen verfaßt. Aus dieser Zeit stammt auch ein lateinisches Gedicht „Jannus“ (Venedig 1533), das gleichfalls als Sühne für die Ausgelassenheiten des „Baldus“ gedacht ist und den Schutz der Gonzaga erfleht.

Der Veröffentlichung dieser asketischen Werke folgte bald durch Vermittelung Federigo Gonzagas der Beschluß des Ordens, den Dichter und seinen Bruder von neuem aufzunehmen. Am 9. Mai 1534 trat Folengo wieder in das Kloster Sant' Eufemia in Brescia ein, und 1537 wurde er Prior von Santa Maria delle Ciambre unweit Palermo in Sizilien. Als er „gezwungen“ wurde, seine neue Wirkungsstätte nach Jahresfrist zu verlassen, grüßte er sie in einem rührenden lateinischen Epigramm. Dann ging er nach San Martino delle Scale oder dem nahen Palermo. In den sechs Jahren, die er auf Sizilien war, verfaßte er neue asketische Werke: ein anderes Gedicht, aber in Terzinen, über das Menschsein Christi (Sull' Humanità di Cristo oder La palermitana [das Gedicht ist in Palermo erschienen]), worin er sich selbst als Teilnehmer an dem Leben der Heiligen Familie einführt, eine Rappresentazion, die wahrscheinlich 1538 kurz nach Folengos Ankunft in Sizilien aufgeführt wurde, und die nach einer Darstellung in der Kirche Santa Maria della Pinta (1561) „Atto della Pinta“ („Stück der Pinta“) genannt wurde, das lateinische religiöse Gedicht „Hagiomachia“ („Heiligenkampf“) u. s. w.



Die Kuh Chiarina wird dem Zambello von Mönchen weggenommen (zu Folengos „Baldus“). Nach der im Jahre 158[illegible] zu Venedig erschienenen Ausgabe des „Baldus“. Vgl. Text, S. 279.

Nachdem Folengo gegen Ende des Jahres 1543 Sizilien verlassen hatte, vereinigte er sich wieder mit seinem Bruder Giambattista im Kloster Santa Croce in Campese bei Bassano, wo er am 9. Dezember, noch nicht fünfzigjährig, starb.

Das zuletzt erwähnte lateinische religiöse Gedicht Folengos, die „Hagiomachia“, die in mehreren Tausend dürren Hexametern geschrieben ist und das Leben von achtzehn Heiligen aus dem christlichen Martyrologium behandelt, führt uns zu zwei berühmten lateinischen religiösen Gedichten aus dem 16. Jahrhundert, das zwar arm an religiösem Gefühl, doch reich an religiösen Gedichten war: zu Sannazaros (vgl. S. 245) „De partu Virginis“ (Über die Geburt der Jungfrau) und zu Vidas „Christias“ (Gedicht über Christus), die zweifellos beide einen bestimmten, aber noch nicht ganz klargelegten Einfluß auf Tassos Epos hatten.

Sannazaros Werk, das in seinen Hauptumrissen bereits in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entworfen wurde und auch „Cristeide“ (Gedicht über Christus) heißen sollte, wurde nach vierzigjähriger Durchfeilung, und nachdem es durch die Hände gelehrter Freunde des Dichters gegangen war, erst 1526 veröffentlicht.

Es besteht aus drei Büchern und handelt nur von der Geburt des Heilandes. Als Gott sieht, daß der Teufel auf Erden die Oberhand gewonnen habe, schickt er den Engel Gabriel aus, um Maria ihre wunderbare Empfängnis zu verkünden. So wird der Erlöser geboren, dem alle lobsingen.

Da dieser Stoff für einen Entwurf, der sich durch drei Bücher hinzieht, zu gering ist, hat Sannazaro viel Lyrisches hinzugefügt, so daß ein guter Teil des Gedichtes nicht aus Erzählungen, sondern aus Liedern besteht: des David im ersten, des personifizierten Jordan im dritten Buche. Schön sind die Vergleiche und Beschreibungen, so besonders die von den Ruinen Karthagos (Buch II), die Tasso in einer prächtigen Oktave wiedergab. Der größte Fehler des Gedichtes ist die Mischung des Heiligen und Profanen, die den Humanisten des 15. Jahrhunderts — und Sannazaro gehörte ja immerhin zu ihnen — nicht unbekannt war, und die oft

das religiöse Gefühl erstickt. Das christliche und das heidnische Bewußtsein stand nämlich bei dem Dichter, wie bei Vida, in einem gewissen Gleichgewicht, und keins von beiden durfte sich vordrängen. Daher rührt die Kälte und geringe Wirkung des Gedichtes, das nur stilistische, aber keine dichterischen und noch viel weniger epische Vorzüge hat.

Marco Girolamo Vida (1490—1566) aus Cremona, Protonotar und Bischof von Alba in Piemont (s. die Abbildung, S. 282), besingt in der für Leo X. geschriebenen, aber erst 1535 veröffentlichten „Christias" die Erlösung, d. h. die Leiden, den Tod und die Auferstehung Christi, gleichfalls ein zu wenig ausgiebiger Stoff für die sechs Bücher, die das Gedicht umfaßt, obwohl er das ganze voraufgehende Leben Christi von Joseph oder Johannes vor Pilatus erzählen (Buch III und IV) und die denkwürdigen Geschehnisse des Alten Testamentes auf einer Marmortafel im Tempel zu Jerusalem aufgezeichnet sein ließ (Buch I). Im Stile folgte er Virgil, im Stoffe der Bibel und hatte wahrscheinlich Sannazaros Gedicht vor Augen sowie sicher des Macario Muzio „De triumpho Christi" (Über den Triumph Christi, Venedig 1499).


Teofilo Folengo. Nach einer gleichzeitigen Terracottabüste in den Uffizien zu Florenz. Vgl. Text, S. 276.

Vida, schon wegen seiner Jugendwerke „ein Goldschacht der Beredsamkeit" (Ariost), ist Sannazaro in der Charakterzeichnung seiner Personen, besonders des Judas, überlegen. Mit großer Meisterschaft hebt er die ersten ehrgeizigen Regungen, die das Herz des bösen Jüngers durchzucken, und seinen ersten Gedanken an das furchtbare Verbrechen hervor. Darin war er ein Vorläufer Klopstocks, der uns ein unvergleichlich vollendetes Bild von diesem Verräter gab. Es ist ferner kein geringes Verdienst Vidas, Milton und Klopstock darin vorangegangen zu sein, daß er das ganze hebräisch-christliche Epos vor und nach der Erlösung in sein Gedicht einzuführen verstand, und man darf endlich auch den Einfluß nicht vergessen, den Vida auf den christlichen und religiösen Dichter Tasso übte. Der Höllenrat im vierten Gesange des „Befreiten Jerusalem" ist dem nachgeahmt, den Vida mit für einen Geistlichen großer Kühnheit an den Anfang seines Gedichtes stellte.

Zum großen Teile eine Nachahmung des Gedichtes „De Partu Virginis" ist das eintönige religiöse Gedicht in fünfzehn Gesängen „Le lagrime di San Pietro" (Die Thränen Sankt Peters), das Luigi Tansillo vor 1539 als Sühne für die in der Jugend gedichteten lockeren Stanzen des „Vendemmiatore" (Der Winzer, 1532) zu schreiben begann und bei seinem Tode (1568) unvollendet hinterließ. Es fehlt dem Gedicht an Handlung, denn seine Hauptperson thut

nichts als weinen, überlegen und betrachten, ohne etwas Großes auszuführen, wie es doch in einem epischen Gedichte nötig gewesen wäre. Man sieht deutlich, daß der Dichter das Werk ohne Lust und Liebe weiterführte, weil er fühlte, daß er zu einem solchen Gegenstande, der für ein langes Gedicht zu unfruchtbar war, weder die nötige Begeisterung noch Vorbereitung besaß. Obgleich das Gedicht in asketischer Absicht geschrieben war, gestattete die römische Kurie nicht, es in der ursprünglichen Gestalt zu veröffentlichen, sondern nur verkürzt und verändert durfte es 1585 durch einen von der Inquisition damit beauftragten Geistlichen herausgegeben werden. Nach dreizehn Neuauflagen von dieser Ausgabe bekam man erst 1606 durch den neapolitanischen Gelehrten Tommaso Costo eine Ausgabe, die bis heute nachgedruckt wird und alle jene Verderbnisse beseitigte; nur da und dort sind auch hier leichte Änderungen in Form und Stil, aber ohne wesentliche Eingriffe zu bemerken. Obwohl sie aber in dem ersten Drucke so übel zugerichtet waren, gefielen die „Lagrime“ selbst einem so urteilsfähigen Kenner wie Tasso dennoch und wurden auch ins Französische und Spanische übersetzt, von dem jungen Malherbe in seinen „Larmes de Saint Pierre“ (1587) nachgeahmt.



Marco Girolamo Vida. Nach einem Kupferstich in Campos „Cremona rappresentata“, Cremona 1583. Vgl. Text, S. 281.

Auch italienische Dichter nahmen sie sich zum Vorbilde. In der Ausgabe von 1587 wurden mit ihnen die „Lagrime della Maddalena“ (Thränen der Magdalena, 1586) vereint, ein Gedicht des adligen Friulaners Erasmo da Valvasone (1523—93) in 76 Stanzen über das lockere Leben, die Bekehrung und die Buße der Maria Magdalena, augenscheinlich Tansillo nachgeahmt, dessen Werk schon viele Jahre vor seiner Veröffentlichung teilweise bekannt war. Aber Valvasone ist auch der Verfasser der „Angeleida“ (Engel-Gedicht, 1590) in drei Gesängen in Oktaven, die den Krieg der guten Engel gegen die von Lucifer geführten bösen und die Niederlage der letzteren erzählt. Es ist das beste religiöse Gedicht der Zeit nach dem „Befreiten Jerusalem“ Tassos, von dem es in gewisser Weise herstammt, und kann sich rühmen, dem großen Milton nicht unbekannt geblieben zu sein, der im „Verlorenen Paradiese“ die Hauptzüge und einige Episoden daraus wiederholt.

Schon bei Ariosto, dem begeisterten Verehrer des klassischen Altertums, hatte sich der Ritterroman den griechischen und lateinischen Vorbildern genähert; mehr als im „Rasenden Roland“ in den „Fünf Gesängen“ (Cinque Canti), die, später als Anfang eines neuen, aber bald wieder absichtlich abgebrochenen Gedichtes geschrieben, einen würdigeren, feierlicheren, kurz mehr epischen Gang haben als das Hauptwerk, dabei auch nur noch leise Spuren witzigen Humors zeigen. Bei den Fortsetzern Bojardos und Ariostos, d. h. bei den Verfassern des „Verliebten Rinaldo“ oder „Astolfo“ oder „Mandricardo“, des „Rinaldo appassionato“ (Der

sterblich verliebte Rinaldo), der „Morte del Danese" (Der Tod des Danese), der „Tradimenti di Gano" (Die Verrätereien Ganos), des „Astolfo borioso" (Der prahlerische Astolfo), des „Guidone selvaggio" (Der wilde Guidone), des „Sacripante", der „Prime imprese di Orlando innamorato" (Die ersten Thaten des verliebten Roland, von Dolce) und der „Lagrime d'Angelica" (Die Thränen der Angelica), der „Astolfeida" (Die Geschichte von Astolfo, Bruchstücke mit einigen originellen phantastischen Erfindungen von Pietro Aretino), verliert das Rittergedicht bald jenen eigentümlichen ernst-komischen Charakter und wird einerseits burlesk wie bei Folengo und Aretino, der in seinem „Orlandino" eine grobe Karikatur der Ritterromane schreibt, wo die Paladine immer dumm und feige sind, und erhebt sich anderseits künstlich zur Würde der klassischen Epopöe.

Diese neue Richtung wurde ihm von dem adligen Gian Giorgio Trissino aus Vicenza (geboren 8. Juli 1478) gegeben, der, ein Hellenist und Schüler des Demetrius Chalkondylas in Mailand (1506—1507), nicht zufrieden mit dem Wenigen, was Ariost gethan hatte, um sein Gedicht dem klassischen Muster zu nähern, in das Epos eine noch ernstere und strengere und regelmäßigere Richtung einführen wollte, wie später auch in die Dramatik. Für ihn waren die Ritterromane ein Eigentum des niederen Volkes geworden, der „Rasende Roland" ein Werk, das „dem gemeinen Volk gefällt". Für die Gelehrten verlangte man etwas Klassisches, das nicht gemein, etwas Nationales, das nicht vulgär war. Der freien, unbefangenen Nachahmung der Klassiker folgte also eine systematische und pedantische.

In Rom zur Zeit Clemens' VII. begonnen (1526), kam Trissinos mit Mühe verfaßtes Gedicht „L'Italia liberata da Gotti" (Das von den Goten befreite Italien) erst etwa zwanzig Jahre später (1547) ebendort nur in den ersten neun Büchern ans Licht und 1548 in Venedig in den übrigen achtzehn. Der Dichter widmete es Karl V., und um dessen Gunst zu gewinnen, fügte er, der von Leo X. und Clemens stark umschmeichelt wurde, in den sechzehnten Gesang eine Invektive gegen die Laster des römischen Hofes ein, die er in einigen für die Prälaten und den Papst bestimmten Exemplaren wegließ. Dem Kaiser ließ er es zweimal in seinen beiden Teilen von zwei Freunden überreichen, die sich eigens dazu nach Augsburg begaben. Er empfing jedoch von ihm nichts weiter als den Grafentitel für seinen Sohn Ciro. Die „Italia" ist vollgepfropft von Gelehrsamkeit — Trissino hatte die ganze griechische und lateinische Litteratur und alle Künste und Wissenschaften studiert — und in Nachahmung des klassischen Hexameters in reimlosen Versen geschrieben. Sie hat nichts Nationales und an politischen Gedanken höchstens den der Wiederherstellung der kaiserlichen Macht in Italien. Von den Zeitgenossen wurde sie getadelt und verspottet, und bei der Nachwelt fand sie vielleicht weiter keinen Lobredner als Gravina.

Da die „Ilias" nach Trissino das bedeutendste epische Gedicht war, mußte für ihn die höchste Kunst darin bestehen, eine italienische Ilias zu schaffen, d. h. ein Gedicht mit italienischem Stoffe, aber dargestellt und geschmückt mit der Kunst und Poesie eines Homer. Der Hauptstoff war der Zorn Corsamontes, des tapfersten Kapitäns der von Belisar gegen die Goten in Italien geführten Truppen Justinians, gegen seinen Oberfeldherrn. Weil Corsamonte seinen Nebenbuhler Aquilinus vor Belisars Augen verwundet hat, verweigert dieser ihm die Hand der jungen Fürstin von Tarent, Elpidia, seiner Geliebten. Corsamonte hält sich infolgedessen vom Heere fern, und während seiner Abwesenheit besiegen die Goten Belisar und jagen ihn nach Rom zurück. Corsamonte schließt sich jetzt, weil Elpidia in die Gefangenschaft der Feinde geraten ist, seinen Kampfgefährten wieder an, die Feinde werden von ihm völlig geschlagen, rächen sich aber durch die verräterische Ermordung ihres Besiegers. Nun kann Belisar durch die Befreiung Riminis, einen Kampf vor Ravenna und die Gefangennahme des Goten Vitiges „Italien in Freiheit setzen".

Der Hauptstoff ist, wie man sieht, nach dem Homers geformt, von dem, wie Voltaire gesagt hat, Trissino alles nahm „außer dem Genie". Das Werk ist trotz der großen

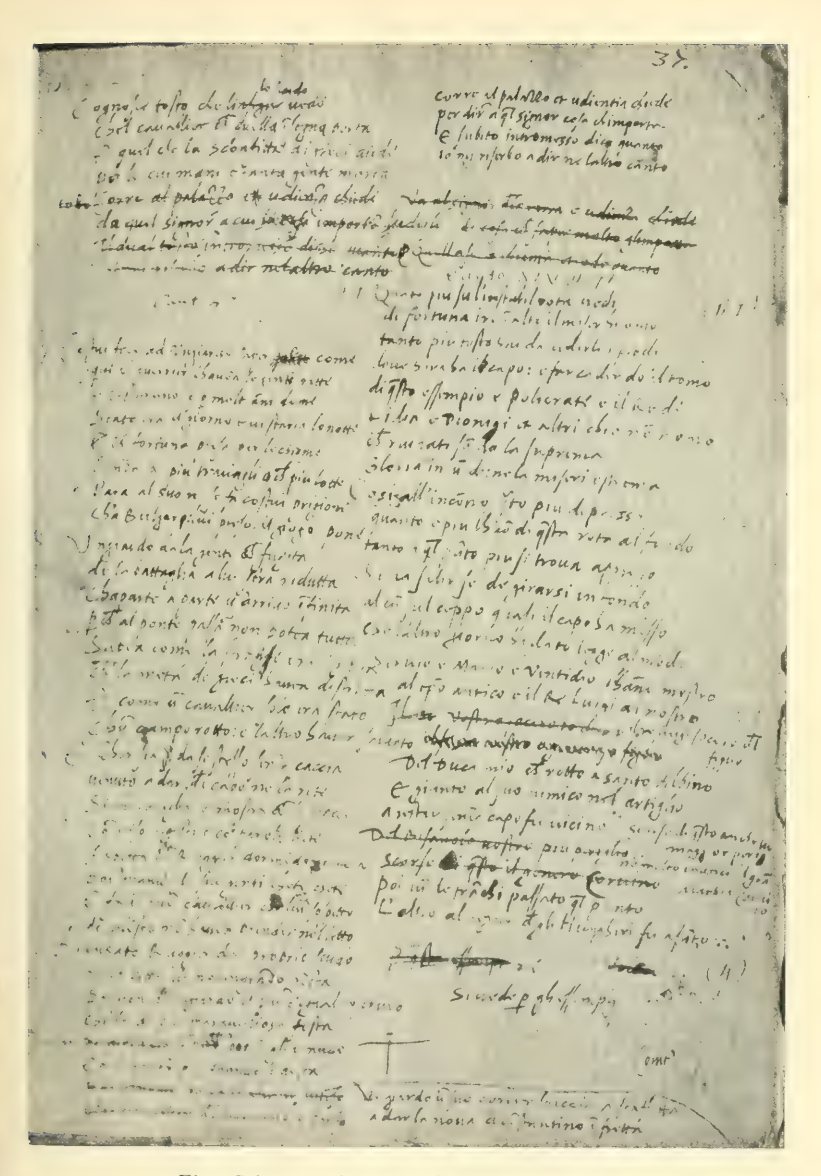
Verschiedenheit des Stoffes und der Zeiten eine klassische Nachahmung Homers auch in den Einzelheiten, wie z. B. der Einleitung der Reden, der Beschreibung der Kleider, Waffen, Paläste und Lager. Wir lachen und gähnen, wenn wir bei der Toilette Justinians zugegen sind, dem der Diener Hemd und Strümpfe anzieht und Wasser und Handtücher reicht, oder das endlose Geschwätz dieser historischen Persönlichkeiten anhören, während die Beschreibung Homers, wie Agamemnon Kleider und Waffen anlegt, und die Reden seiner Helden nichts weniger als komisch und langweilig wirken. Und da Trissino im mythologischen Apparat seinem Muster nicht getreulich folgen konnte, so fiel es ihm ein, alle klassischen Gottheiten höchst ungeschickt zu Engeln umzuwandeln, und wir erhielten den Engel Palladio, den Engel Neptun, ja sogar den Engel Venerio. Die herrliche Episode Homers (Gesang XIV), wo Juno den Jupiter verführt, um ihn von der Unterstützung der Trojaner abzubringen, ist von Trissino geradezu profaniert worden zu der von Theodora, die Justinian verführt, um von ihm die Rückkehr des Neffen Justinus und seine Vermählung mit Sophie, einer Nichte des Kaisers, zu erlangen: die Darstellung ist hier so spießbürgerlich und abstoßend „wie die Liebkosungen eines Ehepaares vor der Welt" (Voltaire).

Trissino überlebte die Veröffentlichung seines Gedichtes nur zwei Jahre und hatte vielleicht, wie man von ihm behauptet hat, nicht mehr die Zeit, „die Stunde und den Tag zu verfluchen, wo er nicht den Roland besungen hatte", der weiter in aller Hände blieb. Er verlor zwei Frauen, war Lucrezia Borgia teuer und mit Isabella d'Este befreundet, der er seine „Ritratti" (Charakterbilder) widmete, verliebte sich in Margherita Pio da Carpi, die Witwe Antonio Sanseverinos, die ihn mit wahrer Leidenschaft wiederliebte, und die er unter dem Namen Cillenia besang, war Gesandter Leos X. bei Maximilian und Clemens' VII. in Venedig, lebte in dem geschäftigen und lärmenden Rom, in seinem stillen Palast und Landhause zu Cricoli bei Vicenza, einem Werke des jungen Palladio, oder in seinem Heim auf Murano und starb am 8. Dezember 1550 in Rom, nachdem ihm seine letzten Lebensjahre durch einen Rechtsstreit mit seinem Sohne Giulio furchtbar verbittert worden waren. Er war ein sehr thätiger Mann, und wir werden ihn in allen Litteraturgattungen des 16. Jahrhunderts an erster Stelle finden: im Epos, in der Tragödie, in der Komödie, in der Beredsamkeit, in der Kritik und sogar in der Grammatik und Orthographie. Aber war er auch nicht zum Dichter geboren, so ist es doch kein kleines Verdienst, daß er das erste regelmäßige Epos und die erste regelmäßige Tragödie geschrieben hat und, wenn jemand anders „ihm nicht den Rang abgelaufen hätte, auch die erste regelmäßige Komödie in Versen: so flink war er" (Manzoni).

Ganz getreu folgte Trissinos Richtung nur ein Landsmann von ihm, Francesco Antonio Oliviero, in der „Alamanna" (Das Gedicht von Deutschland, Venedig 1567), einem wegen des öden Stoffes, der armseligen Erfindung und des schwachen Stiles gänzlich mißlungenen Gedichte in vierundzwanzig Gesängen in reimlosen Versen, das Philipp II. gewidmet ist.

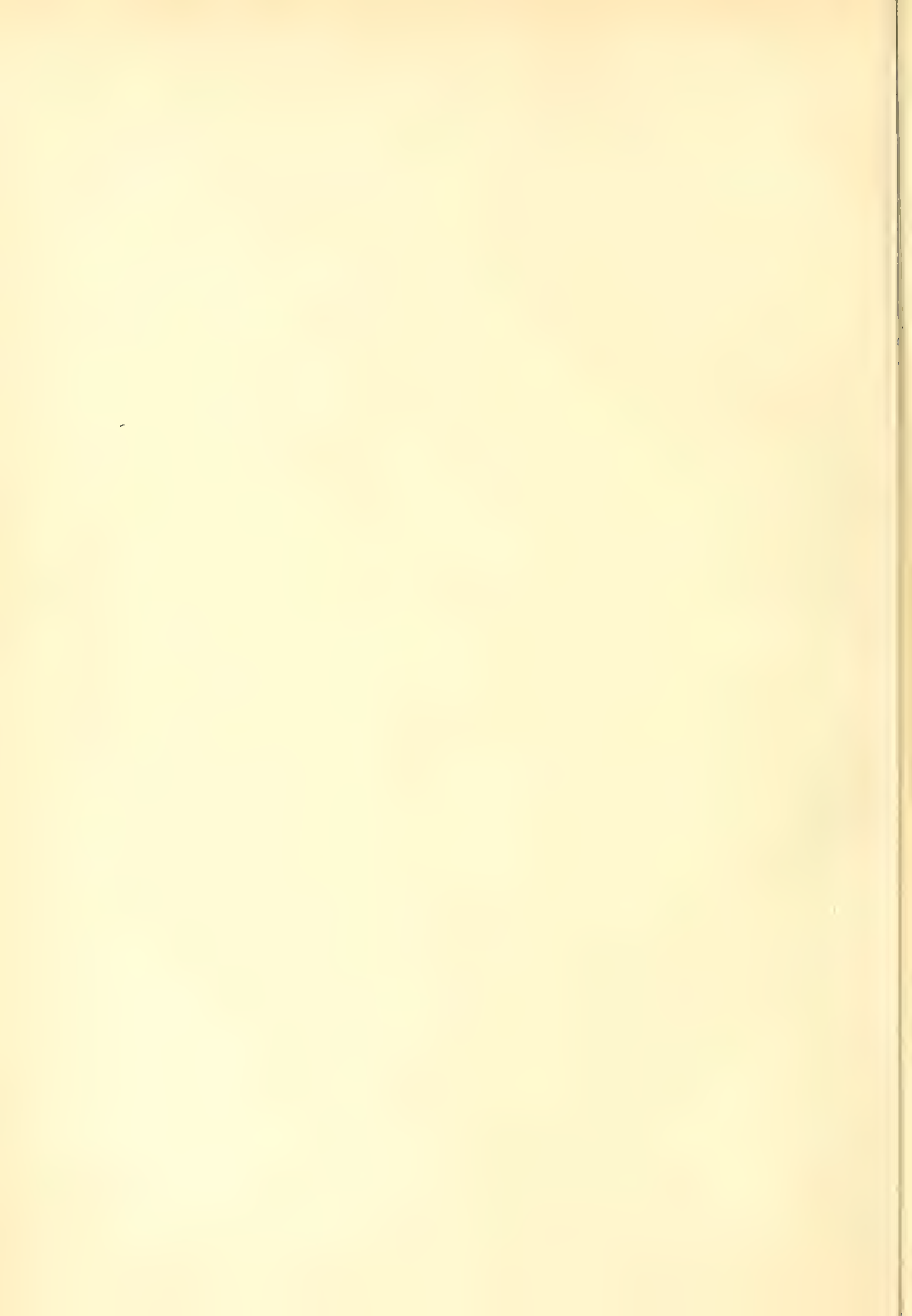
Es besingt Karls V. Sieg über den Schmalkaldischen Bund (1546) vom Versuch der Verbündeten an, den Kaiser zu überrumpeln, bis zur Wiedereroberung von Rotenburg und der Übergabe von Augsburg und Ulm. Der heilige Petrus, durch den Fortschritt der lutherischen Sekte in Furcht gesetzt, erlangt von Gott, daß die Nachlässigkeit und die Trägheit die Vorbereitungen und Pläne des Landgrafen, des Hauptes des Bundes, vereiteln, und daß der Fleiß und die Schnelligkeit die Vereinigung der katholischen Verbündeten beschleunigen. Die Entscheidung des Krieges ist ungewiß, als Gott, der heilige Petrus und die Engel die Furien und Luther in die Hölle zurücktreiben, aus der sie zur Unterstützung der Ihrigen herbeigeeilt sind, und Karl V. den Sieg verleihen.

Der aus Florenz verbannte Luigi Alamanni (1495—1556), ein eifriger Republikaner, aber ein guter Diener am Hofe Franz' I. und seines Sohnes Heinrich II., machte sich die



Eine Seite aus Ariostos „Rasendem Roland“.

Nach der Handschrift des Dichters, in der Städtischen Bibliothek (Biblioteca Comunale) zu Ferrara.



Eine Seite aus Ariostos „Rasendem Roland".

104 canto 44 lo ſcudo

Cognosce, tosto che l'insegne uede,
Che'l cauallier ch*e* quella i*n*ſegna porta,
È quel che la sconfitta ai greci diede,
Per le cui mani è tanta gente morta.
toſto Corre al palazzo, et udienza chiede
da quel signor, a cui la coſ*a* importa? l'*ud*irlo
Il qual toſto intromesso, disse quanto
io mi riferbo a dir ne l'altro canto.
Va al signor d*e*la terra e udienza chiede
di coſa ch*e* ſaper molto gl'importa
Quell' a ſe lo chiama et ode quanto
corre al palazzo et udientia chiede
per dir*e* a qu*e*l signor coſa ch' importa
E ſubito intromesso dice quanto
Io mi riferbo a dir ne l'altro canto.

104. Gesang 44.

Als er den Schild nun sah, wußt' er sofort,
Der Ritter, der den Schild ins Haus getragen,
Sei eben jener, der den großen Mord
Verübt hab' und das Griechenheer geschlagen.
Er lief aufs Schloß und bat um Einlaß dort,
Um dem Gebieter Wichtiges zu sagen,
Und was er sagte, als er Einlaß fand,
Wird euch im folgenden Gesang bekannt.

Cant. 45

7 Coſtui fece ad Vngiardo saper ſolo (?) come
quiv*i* il guerrier ch'auea le genti rotte
di Coſtantino, e p*er* molt' a*n*ni dome,
Stato era il giorno e ui ſtaria la notte;
E ch*e* fortuna preſa per le chiome,
Senza ch*e* più trauagli o ch*e* più lotte,
Darà al suo re, ſe fa coſtui prigione;
Ch'a' Bulgari, lui preſo, il giogo pone.

8 Vngiardo da la gente ch*e*, fugita
de la battaglia, a lui ſ'era ridutta
(Ch'a parte a parte u' arriuò i*n*finita,
P*er*chè al ponte paſſar non potea tutta),
Sapea come la ſtrage era ſeguita,
ch*e* la metà de' greci hauea diſtrutta:
E come u*n* cauallier ſolo era ſtato;
Ch' u*n* campo rotto, e l'altro hauea ſaluato.

9 E ch' or ſia da ſe ſteſſo ſenza caccia
uenuto a dar d*e*l capo ne la rete,
Si marauiglia, e moſtra ch*e* li piaccia,
Co*n* uiſo e geſti e co*n* parole liete.
Aspetta ch*e* Ruggier dorme*n*do giaccia;
Poi manda le ſue genti chete chete,
E fa il buo*n* cauallier, ch' alcu*n* ſoſpetto
Di queſto no*n* hauea, prender nel letto.

Gesang 45.

7 Der sorgte schleunig, daß Ungard erfahre,
Wie jener Krieger, der des Kaisers Macht
Gebrochen und zerstört auf viele Jahre,
Hier eingekehrt sei für die nächste Nacht,
Und daß er seinem Herrn das Glück beim Haare
Einfangen könn' und weitre Müh' und Schlacht
Ihm sparen, wenn er den gefangen nähme,
Weil leicht man die Bulgaren dann bezähme.

8 Nun wußt' Ungard bereits durch flücht'ge Leute,
Die sich hierher gerettet in der Not
(Denn Trupp auf Trupp kam eine Unzahl Leute,
Weil nicht für alle Raum die Brücke bot,
Er wußte, sag' ich, was die Schlacht bedeute,
Er wußte schon, der zweite Mann sei tot,
Und daß ein einz'ger Held, sich selbst genug,
Ein Heer errettet' und das andre schlug.

9 Und daß ihm dieser nun in seine Falle,
Ihm ohne Jagd ins Garn gelaufen war,
Verwundert' ihn, und wie es ihm gefalle,
Das zeigt Gebärd' und Mien' und Rede klar.
Er wartet, bis der Held in Schlummer falle,
Dann schickt er sachte, sacht die Häscherschar;
Die schlägt den guten Ritter, der im Bette
Arglos und ruhig schlief, in Stang' und Kette.

Anmerkung: Das Unterstrichene ist im Original durchstrichen

10 Accusato Ruggier dal proprio ſcudo,
ne la città di Novengrado reſta
Prigion d'Vngiardo, il più d'ogn' altro crudo,
che fa di ciò marauigliosa feſta.
Ruggier,
Può far ne di farlo li può poiche gli è nudo
Et è legato già quando ſi deſta?
il dì ſeguente ha Conſtantino inteſo
che'l cauallier del liocorno è preſo
Vngiardo un ſuo corrier ſpaccia a ſtaffetta
a dar la noua a Constantino in fretta.

10 Roger, von ſeinem eignen Schild verraten,
Bleibt dort zu Novengrad und in der Macht
Ungards, dem keiner gleicht an blut'gen Thaten,
Und der ob ſeines Fanges jauchzt und lacht.
Nackt, wie er iſt, wie ſoll ſich Roger raten?
Er iſt gebunden, eh' er nur erwacht.
Ungard läßt flugs mit dieſen Neuigkeiten
Zu Conſtantin den ſchnellſten Boten reiten.

Canto XLV st. I

St. I Quanto più ſu l'inſtabil rota uedi (st. I)
di fortuna ire in alto il miſer huomo;
tanto più toſto hai da uederli i piedi
doue hora ha il capo, e far cadendo il tomo.
di queſto eſſempio è Policrate, e il Re di
Lidia, e Dionigi, et altri ch'io non nomo,
che ruinati ſon da la ſuprema
Gloria in un dì: ne la miſeria eſtrema.

Così all' incontro, quanto più depresso, (st. 2)
quanto è più l'huom di queſta rota al fondo,
tanto a quel punto più ſi troua appreſſo,
ch'a da ſalir, ſe de' girarsi in tondo.
alcun ſul ceppo quaſi il capo ha meſſo,
che l'altro giorno ha dato legge al mondo.
Seruio e Mario e Ventidio l'hanno moſtro
al tempo antico, e il Re Luigi al noſtro:

Il re voſtro ſocero, io dico, il re Luigi, ſocero del figlio (3)
il ſocer uoſtro, o generoſo figlio,
Del Duca mio; che rotto a Santo Albino,
E giunto al ſuo nimico ne l'artiglio,
A reſtar ſenza capo fu uicino.
Del Biſauolo uoſtro più periglio
Scorſe di queſto il genero Coruino
Scorſe di queſto anche maggior periglio,
non molto inanzi, il gran Mathia Coruino.
Poi l'un de' franchi, paſſato quel punto,
L'altro al regno de gli Hunghari fu aſunto.

Per queſti eſſempi si — *Vedere (?)*
Si uede, per gli eſſempij (4)
Come

Geſang XLV, Stanze I.

1. Stanze. Je höher du den armen Menſchen ſteigen,
Auf flücht'gem Rad Fortunas ſteigen ſiehſt,
Je ſchneller ſiehſt du ihn bergab ſich neigen,
Daß er kopfüber in die Tiefe ſchießt,
Wie Kröſus und Polykrates uns zeigen,
Wie man von Dionys und andern lieſt,
Die von den Höh'n des Glücks, eh' man es dachte,
Ein einz'ger Tag in tiefſtes Elend brachte.

Dagegen, wer im Staube ſcheint zu liegen (Stanze 2)
Und an des Rades untern Rand gerät,
Der iſt dem Punkt am nächſten, aufzufliegen,
Wenn ſich das Rad im Kreiſe weiter dreht.
Schon mancher hatte das Schafott beſtiegen
Und throute tags darauf in Majeſtät,
Wie Servius und Marius bewieſen
Den alten Zeiten, König Ludwig dieſen.

Der König Ludwig, der erlauchte Schwäher (3)
Des Sohnes meines Herrn, bei Sankt Albin
Ergriff der Feind ihn, daß dem Kopfe näher
Der Block des Henkers als die Krone ſchien.
Noch größere Gefahr, ein Schlag noch jäher
Traf den Matthias, zubenannt Corvin.
Dann ſollten ſie, die ſo danieder lagen,
Die Herrſcherkron' in ihrem Lande tragen.

(Gries.)

Sehen (?)
Man ſieht an den Exempeln (4)
Wie

Trissino und seinem Nachfolger durch ihren gänzlichen Mißerfolg erteilte Lehre zu nutze. In seinen beiden Gedichten, dem „Girone“ und der „Avarchide“, hielt er sich zwischen dem „Rasenden Roland“ und dem „Befreiten Italien“ und versuchte zuerst, das Rittergedicht klassisch zu gestalten. Von Franz I. dazu veranlaßt, bearbeitete er den französischen Prosaroman „Guiron le Curtois“, eine der Hauptquellen Ariostos, zu seinem Heinrich II. gewidmeten „Girone il Cortese“ (Giron der Adlige) in vierundzwanzig Büchern (Paris 1548), wobei er seiner Vorlage, nur erweiternd und ausgestaltend, getreu folgte. Er führt die Einheit des Helden, aber nicht der Handlung durch, unterdrückt Scherz und Ironie, macht so das Gedicht eintönig und hebt die moralische und ernste Absicht hervor, die sich auch in der Quelle fand, aber von Bojardo und Ariosto verspottet und vernichtet worden war. Kurz, der „Girone“ ist *der erste Schritt, das romantische Gedicht dem klassischen Epos zu nähern*, ein Schritt, den Alamanni noch entschlossener in der nach seinem Tode 1570 veröffentlichten „Avarchide“ that.

In der „*Avarchide*“, welche die Zeitgenossen die „toskanische Ilias“ tauften, wird die „Ilias“ Homers wörtlich wiederholt, nur sind die Namen der homerischen Helden in die der Ritter des bretonischen Cyklus abgeändert.

Auch hier ist die Rede von einer belagerten Stadt, Avarco (Avaricum, Bourges in Gallien), wo Clodasso (Priamus) mit Segurano (Hektor) eingeschlossen ist; auch hier ist ein Zorn zu besingen, der Lanzelots, der sich, vom König Artus (Agamemnon) beleidigt, mit Galealto (Patroklus) und anderen Helden vom Kampfe zurückgezogen hat. Des Clodasso Tochter Claudiana (die zusammen Helena, Andromache und Briseis ist) wird ihrem Vater von Lanzelot ohne Lösegeld zurückgegeben und von Clodasso, dem Verteidiger Avarcos, zum großen Leidwesen des Artus und seines Neffen Gaveno, der sie liebt, dem Segurano zugesprochen. Gaveno beschimpft Lanzelot, und dieser hätte Gallien verlassen, wenn ihn nicht die Fee Viviana (Thetis) durch ihre Bitten dazu vermocht hätte, müßig in der Nähe der Lager zu bleiben. Da, als das Heer des Artus von Segurano im eigenen Lager bedroht wird, als Segurano Lanzelots geliebten Freund Galealto tötet, läßt der Beleidigte endlich jeden Haß gegen Artus fahren, zieht seine Rüstung an, ein Werk des weisen Merlin (Hephästus), das Viviana ihm gebracht hat, eilt in den Kampf und tötet unter anderen Segurano, dessen Leiche, neben der Galealtos niedergelegt, genau wie in der „Ilias“ durch Leichenspiele geehrt wird. Auf dem Schilde aber, den ihm Viviana geschenkt hat, ist die Geschichte des Hauses Frankreich mit den schönen Bildern Franz' I., Heinrichs II. und Margaretas dargestellt, denn ganz im Gegensatz zu Trissino sieht Alamanni Italiens und der Toskana Heil im König von Frankreich, dessen Haus er in all seinen Werken als Verteidiger der italienischen Freiheit und Unabhängigkeit gegen die deutschen Unterdrücker preist.

Die „Avarchide“ ist noch ernster und steifer als das „Befreite Italien“ und nimmt noch mehr Rücksicht auf die Einheit der Handlung. Alamanni unterdrückte oder verkürzte die homerischen Episoden und schied — eine wichtige Änderung — das Übernatürliche aus, welches Trissino noch beibehalten hatte; nur die Zauberei nahm er auf, die dem Geiste der bretonischen Welt angemessener war. Er beschnitt die im griechischen Epos den Frauen zugestandene Rolle und wollte so viele Verluste doch nicht durch neue Elemente ersetzen. Immerhin gab er darin dem Geschmack seiner Zeit nach, daß er die Handlung seines Gedichtes aus dem Artuskreise auswählte, dem er auch einige Einzelzüge entlehnte, und da er besseren Geschmack im Versemachen hatte und ein größerer Künstler war als Trissino, nahm er als Metrum statt des reimlosen Verses die Oktave, die sogar nicht selten die Lieblichkeit und Melancholie Tassos besitzt, der die „Avarchide“ schätzte und mehrfach benutzte.

Bernardo Tasso, der Vater des Torquato, aus adliger bergamaskischer Familie, aber in Venedig geboren (1493), Sekretär des Guido Rangone (1526), dann der Renata von Frankreich, welche die Gemahlin des Herzogs Ercole II. von Ferrara wurde (1528), endlich des Ferrante Sanseverino, des Fürsten von Salerno (1532—58), dem er im Glück und Unglück

treu blieb, begann in der lieblichen Einsamkeit von Sorrent während der ihm von seinem Herrn verstatteten Muße 1544 sein Gedicht „Amadis von Gaula“ (Amadigi di Gaula). Er folgte Trissinos Richtung, wollte aber mit Alamanni das romantische Gedicht den klassischen Regeln nähern. Er wäre auch geneigt gewesen, den reimlosen Vers Trissinos anzunehmen, hätte nicht der Fürst die auch von Alamanni bevorzugte Oktave Ariostos gewünscht. Er hatte schon zehn Bücher verfaßt, als er bemerkte, daß weder die „Italia“ noch der „Girone“ gefallen hatten, und jetzt, überdies von den guten Gründen überzeugt, mit denen Giraldi (Discorsi intorno al comporre dei Romanzi etc., Abhandlung über das Abfassen von Romanen u. s. w.) das romantische Gedicht als eine ganz neue Art hinstellte, die man nicht, wie man damals wollte, den Regeln des Aristoteles unterwerfen dürfe, „ging er mit Sack und Pack in das Lager Ariostos über“. Aber trotz dieses Anschlusses an Ariosto bemühte er sich, während er dem „Rasenden Roland“ zu folgen versuchte, „die Würde des heroischen Dichters zu wahren“, so daß sein Gedicht heroischer wurde als die Gedichte seiner anderen Vorgänger, aber nicht in so hohem Grade heroisch und nicht immer so ernst wie die Trissinos und Alamannis.

Der Stoff des „Amadis“ ist der des weitschweifigen und deklamatorischen „Amadis de Gaula“ des Spaniers Garci-Ordoñez de Montalvo (1508), frei verkürzt, zusammengezogen und beschnitten. Der Haupthandlung, der Liebe des Amadis und der Oriana, die er aus dem spanischen Roman entnahm, fügte der Dichter nach der Änderung seines Planes eine Mehrheit anderer Handlungen hinzu, wie er sie im romantischen Epos fand, aber durch diese schlecht verstandene und schlecht verwendete Mannigfaltigkeit verursachte er, statt zu ergötzen wie Bojardo und Ariosto, von denen er auch einige Episoden nachahmt, unerträgliche Langeweile, da er es nicht verstand, die Einzelheiten der Erzählung klug zu verknüpfen. Alle diese Liebesgeschichten hätten interessant und abwechselungsreich sein können, wenn darin die erfinderische Phantasie des Dichters weniger und sein Gefühl lebhafter und natürlicher zum Ausdruck gekommen wäre. Aber Bernardo Tasso hatte, ganz im Gegensatz zu seinem Sohne, einen sehr wenig nachdenklichen und melancholischen Charakter. Das Gedicht in hundert Gesängen, das, „zum größten Teil zu Pferde unter Waffenlärm und den Störungen verschiedener Geschäfte“ verfaßt, Philipp II. gewidmet und 1560 in Venedig veröffentlicht wurde, machte einen moralischen Eindruck, fast wie der „Girone“, da der Dichter von Ariosto nur die sehr übertriebene Methode übernommen hatte. Der „Amadis“ ist ein „zu regelmäßig unregelmäßiges Gedicht“ (Ginguené), unbestimmt in den Charakteren, ohne dramatische Bewegung in tönendem, überladenem, eher aufgeputztem als wirklich poetischem Stile; dem Werke fehlt die Freiheit und das Lächeln Ariostos, es ist sogar so ernst und bieder, daß es nie einen Witz oder ein Scherzwort hat, voll von dem mysteriösen Elemente, von personifizierten Abstraktionen, gespickt mit Vergleichen wie kein anderes Gedicht, und es weist einundachtzig Beschreibungen der Morgenröte und des Abends am Anfang und Ende der Gesänge auf. Alle diese Fehler machten das Gedicht widerlich, und man kann nur wenige Stellen anführen, wie die Erzählung der Fee Urganda von der Geburt und den ersten Abenteuern des Amadis (VI, 33 ff.), die gleichzeitig etwas Reiz und Poesie besitzen.

Drei Jahre nach der Veröffentlichung des „Amadis“, der ihm weder den Vorteil noch den Beifall einbrachte, den er sich davon versprochen hatte, legte Bernardo, der aus dem Dienste Sanseverinos in den des Herzogs von Urbino übergetreten war, Hand an ein anderes Gedicht, den „Floridante“, dessen Stoff er aus einer der Haupthandlungen des größeren Gedichtes entnahm, den er aber gar nicht zu feilen aufhörte und infolgedessen unvollendet ließ. Das Gedicht wurde ungefähr zwanzig Jahre nach dem Tode seines Verfassers (4. September 1569) im Jahre

1587 durch den Sohn Bernardos, Torquato Tasso, ans Licht gebracht, der die Lücken durch Einfügung von Stellen aus dem „Amadis“ ausfüllen, die unvollkommenen Teile vervollständigen und ordnen, die überreichen beschneiden und Verse und Oktaven umbilden mußte. Mit dem „Floridante“ hatte sich Bernardo wieder zu seinen früheren, nur vorübergehend aufgegebenen Anschauungen über die richtige Methode, ein Rittergedicht zu schreiben, zurückgewendet und sich von neuem bemüht, die Einheit von Held und Handlung durchzuführen.

Eine dritte Art epischer Dichtung war inzwischen von Giovan Battista Giraldi versucht worden. Neben dem romantischen Gedicht mit vielen Handlungen vieler Helden, wie es Pulci, Bojardo und Ariosto gepflegt hatten, und der Epopöe mit einer einzigen Handlung eines einzigen Helden, wie sie von Trissino erneuert worden war, erdachte Giraldi ein Gedicht mit vielen Handlungen eines einzigen Helden, das mit ersterem die Mannigfaltigkeit gemein hatte und so mehr ergötzen konnte als die letztere. Aber der „Herkules“ (Hercole. Modena 1557) — der Stoff ist teils aus Diodorus Siculus entnommen, teils nach romantischer Weise ganz frei erfunden — erwies sich in seinen ersten sechsundzwanzig Gesängen über die bekannten „Arbeiten“ des thebanischen Helden, von dem, wie zu bemerken fast überflüssig ist, der Herzog Ercole II. von Ferrara, dessen Sekretär Giraldi war, abstammte, nach Bernardo Tassos treffender Aussage als sehr gelehrt, aber sehr wenig unterhaltend, und darum setzte ihn der Verfasser gar nicht fort.

Nicht anziehender war der „Beharrliche“ (Costante) des Bolognesen Francesco Bolognetti (1538—85), der von den Zeitgenossen mit Trissino und Alamanni verglichen wurde, in den 1565—66 in Bologna veröffentlichten sechzehn Gesängen und den letzten vier nie im Druck erschienenen. Er handelt über die abenteuerlichen Thaten des Ceionio Albino, der wegen der Beharrlichkeit seiner Versuche, den Kaiser Valerian aus der Knechtschaft Sapores zu befreien, dem Gedichte seinen Namen gab, und ist ein Mischprodukt, worin die römische Geschichte der Verfallzeit, die ritterliche Romantik und die klassische Mythologie, gewaltsam zusammengefügt, einen sehr wunderlichen Gegensatz zu einander bilden.

Bernardo Tasso lebte noch, als der junge Torquato Tasso (s. die Abbildung, S. 288), ein mittelmäßiger Student der Rechte in Padua, aber schon ein erfahrener Musenzögling, neunzehnjährig auf Veranlassung des Bildhauers und Dichters Danese Cattaneo, eines Nachahmers Ariostos, 1562 in Venedig die erste Frucht seiner Studien und seiner Kunst veröffentlichte. Mit seinem dem Kardinal Luigi d'Este gewidmeten, von seinem Vater einer bessernder Durchsicht gewürdigten „Rinaldo“, einem Gedichte in Oktaven und zwölf Gesängen, das genau der „Äneis“ Virgils und der „Thebais“ des Statius nachgeahmt ist, wollte er durchzuführen suchen, was sein Vater im ersten Entwurf des „Amadis“ und im „Floridante“ angestrebt hatte, d. h. er wollte Ariosto mit Trissino vereinen, indem er von jenem die Mannigfaltigkeit und Freiheit der Episoden nahm und von diesem, soweit es ihm gelingen würde, die Einheit der Handlung. Thatsächlich ist in dem ganzen Werke, das die ersten schwierigen Thaten behandelte, die Rolands Vetter Rinaldo aus Liebe zu der schönen Clarice vollbrachte, und das mit der Vermählung der Liebenden abschloß, nur ein Held vorhanden, und die verschiedenen Teile der Handlung sind, von den eingeschobenen „Prologen“ abgesehen, fortlaufend entwickelt, nicht wie bei Ariosto ineinander verwoben. Wozu nützt aber alle Einheit, wenn der Stoff — die Vermählung Rinaldos mit Clarice — so geringe Bedeutung hat?

Der „Rinaldo“, der in der Handhabung der Form nur selten Fehler aufweist, und zwar meist solche, die der Dichter auch in dem „Befreiten Jerusalem“ nicht abgelegt hat, ist

bemerkenswert wegen einiger idyllischer Szenen (Florindo, der Olinda durch List einen Kuß raubt, die Liebe Rinaldos und Florianas), einiger hochpoetischer Stellen und des einfachen, ungekünstelten Stiles, aber besonders auch als Anbahnung und Vorbereitung für das größere Werk. Dessen Vorspiel ist er nicht nur hinsichtlich der Erfindungen, Phrasen und Verse, die er mit dem „Befreiten Jerusalem“ gemein hat, sondern auch wegen des zu Anfang und zu Ende gegebenen Versprechens, einen Kreuzzug besingen zu wollen, dessen Verkünder der Kardinal sein sollte. Das ist keine Nachahmung von Petrarca oder Ariosto oder höfische Schmeichelei, denn wir haben noch das „Libro primo del Gierusalemme“ (Das erste Buch vom Jerusalem), das vor dem „Rinaldo“ 1559—60 in Venedig geschrieben wurde, als Tasso kaum sechzehn Jahre alt war. Dies „Libro primo“ enthält den Stoff, der später zu den drei ersten Gesängen des „Befreiten Jerusalem“ umgeformt worden ist.



Torquato Tasso. Nach dem Gemälde von Allori (etwa [illegible]), in den Uffizien zu Florenz. Vgl. Text, S. 287.

Die Eroberungen der Türken in Ungarn um die Mitte des Jahrhunderts, die häufigen Landungen an den italienischen Küsten, die Erzählungen, die er als Kind im Kloster zu Cava de' Tirreni unweit von seiner Vaterstadt Sorrent über die Thaten des dort begrabenen Verkünders des ersten Kreuzzuges, Urbans II., vernommen hatte, seine am Hofe zu Urbino und in Venedig verbrachte Jugend, dort inmitten von Gelehrten, hier unter der wachen Erinnerung an die Drohungen der Muselmänner, waren der Anlaß und die Anregung, wodurch Torquato Tasso auf den Gedanken kam, wie Girolamo Muzio und Pier Angelio da Barga ein Gedicht über den ersten Kreuzzug zu schreiben.

Für den Augenblick freilich kümmerte er sich, da er einsah, den Stoff noch nicht würdig behandeln zu können, nicht viel um jene Stanzen des „Libro primo“ und ließ sie in den Händen der Freunde. Auch die folgenden Jahre (1562—65), die er auf den Universitäten Bologna und Padua verbrachte, und während deren er seine Liebeslieder für Lucrezia Bendidio (1561—62) und Laura Peperara (1564) verfaßte, dienten zur Vorbereitung des Gedichtes. Entschlossen machte er sich erst im Sommer 1565 an die Ausführung des Werkes, als er nach Beendigung seiner Studien in den Dienst des Kardinals Luigi d'Este getreten war, der ihm die Freiheit gab, ganz nach seinem Belieben daran zu arbeiten, und im folgenden Jahre war er schon bis zum sechsten oder siebenten Gesange gelangt. Von 1567—70 wurde das Gedicht durch die Abfassung der „Discorsi de l'arte poetica“ (Abhandlungen über die Dichtkunst), worin Tasso den Typus und den Stoff des epischen Gedichtes feststellen wollte und sich für die Einheit der Handlung aussprach, ohne die Mannigfaltigkeit im Einzelnen und das Wunderbare abzulehnen, sofern

es nur eine gewisse Wahrscheinlichkeit besäße, sowie von einer Reise nach Frankreich unterbrochen. Erst nach seiner Rückkehr nach Italien (April 1571), und nachdem er in den Dienst Alphons' II. getreten war, konnte er zwischen 1572 und 1573 in Muße „die Ahnen seines lebendigen und wahren Apollo oder Jupiter“, den estensischen Adler und den jungen Rinaldo besingen. Gleichfalls für den Herzog schrieb er in jenen Jahren sein anderes Meisterwerk, den „Aminta“, ein Hirtendrama, das 1573 und 1574 aufgeführt wurde.

Als das „Befreite Jerusalem“ 1575 ganz, aber nicht, wie wir es jetzt besitzen, vollendet und dem Herzog und seiner Schwester Lucrezia vorgelesen worden war, ging es zur Prüfung in die Hände des besten Freundes des Dichters, Scipione Gonzaga, und anderer über (Pier Angelio da Barga, Flaminio de' Nobili, Silvio Antoniano, Speroni u. s. w.), und diese Prüfung betraf sowohl das Allgemeine als die Einzelheiten, besonders die Einheit der Fabel, die Episoden, die Liebesgeschichten und die Zaubereien sowie den Stil. Gerade gegen diese Neuerungen hatten die Prüfenden etwas einzuwenden, vor allen der Inquisitor Antoniano, der die Liebesgeschichten aus dem Gedicht entfernt wissen wollte, damit es „nicht sowohl von Rittern als von Geistlichen und Nonnen“ gelesen werden könne. Die liebliche Episode von Olindo und Sofronia, die Rousseau übersetzte, Goethe als einen Schönheitsfleck auf dem weißen Busen einer reizenden Frau erachtete und Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ so sehr bewunderte und lobte, sei zu früh in das Gedicht eingeführt; Erminia unter den Hirten passe sich nicht für die Würde des Gedichtes; Armida versöhne sich nicht ordentlich mit Rinaldo; die Wunder im Walde und der Höllenrat hätten zu viel Beigeschmack von Heidentum und Zauberei; die Liebe christlicher Ritter zu sarazenischen Frauen sei schimpflich u. s. w. — nach dem Tridentiner Konzil duldete die römische Kurie nicht einmal einen Anflug von Heidentum in der Kunst! Tasso hatte diese „römische Revision“ also sogleich zu bereuen. Er atmete auf, als Antoniano nach Deutschland geschickt wurde, und von dem anderen nicht weniger furchtbaren Revisor, dem neidischen Speroni, befreite er sich sehr bald selbst durch kühle Behandlung. Kurz, er hörte die Ratschläge, änderte aber nur das, was er selbst für nötig erachtete, und im allgemeinen betrafen seine Besserungen bloß den Stil. Die Haupthandlung blieb unverändert, nur, um die Kurie und die Inquisitoren zu entwaffnen, griff er zu dem Auskunftsmittel, die Liebesgeschichten, die Wunder und die Zaubereien mit den Schwingen der Allegorie zu decken, und sie blieben daher alle trotz der Kritiken der Revisoren in der Handschrift des Gedichtes stehen.

Diese Qual dauerte das ganze Jahr 1576, und gerade als Tasso sich anschickte, sein durch fremde und eigene Durchsicht so verändertes Gedicht zu veröffentlichen, zeigten sich bei ihm die ersten Erscheinungen von Tobsucht, die sicher durch die Streitigkeiten bei der Revision und die Angst, daß sein Buch von der Inquisition verdammt werden würde, verursacht worden waren. Es war, als ob das Geschick gewartet hätte, bis er sein Meisterwerk vollendete, um ihn dann zu zerstören! Seine Krankheit war religiöser und Verfolgungswahn: er sah überall Feinde und fürchtete, in die Sünde der Ketzerei verfallen zu sein. Im Juni 1577 begab er sich daher zum Inquisitor in Ferrara, aber dieser, schon von dem beklagenswerten Fall benachrichtigt, entließ ihn als schuldlos, während der Herzog, wenngleich er ihn bedauerte, ihn immer im Auge behielt, aus Furcht, er möchte durch irgend eine phantastische Enthüllung in Rom ihn und Ferrara bloßstellen. Und das wäre um so gefährlicher gewesen, als Ferrara schon in üblem Geruche stand, weil es vor einigen Jahren den kalvinistischen Lehren zugestimmt hatte, und als es von den Päpsten — es war ein altes Kirchenlehen — stets als Beute ersehnt wurde. Am Abend des 17. Juni glaubte Tasso sich von einem Diener belauscht, während er sich in den Gemächern

der Fürstin Lucrezia befand, und schleuderte ein Messer nach ihm. Da wurde er in einem Zimmer des herzoglichen Palastes eingeschlossen und ärztlich behandelt. Hiernach führte ihn der Herzog aufs Land, um ihn zu zerstreuen, mußte ihn aber sogleich nach Ferrara zu den Franziskanermönchen zurücksenden, wo er unter der Behandlung eines Hofarztes eingeschlossen blieb. Von hier floh er in der Nacht des 27. Juli über Bologna nach dem Königreich Neapel. Entkräftet und als Bettler kam er in seiner Vaterstadt Sorrento an, begab sich, als Hirt verkleidet, zu seiner Schwester Cornelia und lebte bei ihr ruhig und heiter bis zum Januar 1578, wo er den Versuch machte, wieder an den Hof des Herzogs zurückzukehren. Dieser nahm ihn auch im April unter der Bedingung auf, daß er sich ärztlich behandeln ließe; doch sein Leiden war jetzt unheilbar. Im Juli floh er wieder ohne irgend welchen Grund, verweilte in Mantua, Padua, Venedig und Pesaro, entwich auch von hier und begab sich im September zu Fuß nach Turin, wo er in den Dienst des Markgrafen Filippo d'Este trat, bei dem er Gedichte und drei Dialoge schrieb. Im Februar 1579 floh er wieder von Turin nach Ferrara, wo der Herzog gerade seine Hochzeit mit Margherita Gonzaga feierte. Da er sich hier natürlich wenig beachtet sah, verlor er den Verstand vollständig, brach in heftige Schmähreden gegen alle und alles los und kam sogar in seinem tobsüchtigen Zustand an den Hof. Mit Gewalt ergriffen, wurde er nun ins Irrenhaus Sant' Anna gebracht und in Ketten gelegt, „in einen entsetzlichen und tiefen Kerker", wie er selber sagt. Man milderte allmählich die Strenge, und es wurden ihm einige Zimmer und Beköstigung aus der herzoglichen Küche eingeräumt. In den folgenden Jahren wurde er dann aufs Land gebracht, wurde spazieren geführt und durfte Predigten und Feste besuchen. Während der ruhigen Augenblicke schrieb er außer Hunderten von Briefen an alle Fürsten, daß sie ihm aus dem Gefängnis helfen sollten, Tausende von Gedichten und, was noch seltsamer ist, fließende und verständige philosophische Dialoge, die zu den schönsten italienischen Prosaschriften gehören.

Kaum hatte sich das Gerücht von dem Wahnsinn des Dichters verbreitet, als der „Goffredo" oder die „Gerusalemme Liberata" in den Druck gegeben wurde, und zwar, abgesehen von dem vierten Gesange, der in einer „Auswahl von Gedichten" (Scelta di rime, Genua 1579) veröffentlicht wurde, zuerst unvollständig und verderbt 1580 in Venedig von einem Abenteurer Namens Orazio Malaspina, dann 1581 in Casalmaggiore weniger verderbt, aber mit einigen Lücken von einem Freunde des Dichters, Angelo Ingegneri, nach einem in Ferrara beschafften Manuskript und nach einer Abschrift davon gleichzeitig in Parma durch Muzio Manfredi. Aber die rechtmäßige erste Ausgabe des „Befreiten Jerusalem" verdanken wir einem anderen Freunde Tassos, Febo Bonnà, der vom Dichter das damals endgültige Manuskript (s. die beigeheftete Tafel „Eine Seite aus Tassos Befreitem Jerusalem") erhalten hatte und es im Juni 1581 in Ferrara veröffentlichte, nachdem er sich das Privileg Seiner Heiligkeit, Seiner allerchristlichsten katholischen Majestät, der Signoria von Venedig, des Herzogs von Ferrara und anderer Fürsten verschafft hatte.

Die Christen, die allen europäischen Völkern angehören, sammeln sich beim Beginn des sechsten Jahres des 1095 unternommenen Kreuzzuges in Tortosa, wählen Gottfried von Bouillon zu ihrem Haupte und rücken vor die Mauern Jerusalems, wo sie nach einem kleinen Scharmützel mit den Verteidigern der Stadt die Aufstellung der Belagerungsmaschinen vorbereiten. Die Hölle verschwört sich aber gegen sie und schickt, um die christlichen Helden zu verführen, die wunderschöne Armida aus, die Nichte des Zauberers Idraote, des Königs von Damaskus. Thatsächlich erlangt Armida durch ihren Trug von Gottfried zehn „Abenteurer" zu ihrer Verteidigung, die entweder von dem Italiener Rinaldo oder dem Norweger Gernando ausgesucht werden sollen, und die alle danach streben, das Haupt der „Abenteurer"

Eine Seite aus Tassos „Befreitem Jerusalem“.

Nach dem Original, in der Städtischen Bibliothek (Biblioteca Comunale) zu Ferrara.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

Canto XII. Stanz. 6.

Ma s' ei pur auuerrà che mia uentura
Nel mio ritorno mi rinchiuda il passo,
D'huom, ch' in amor m'è padre, à te la cura
e de le fide mie donzelle io lasso.
Tu nell' Egitto rimandar procura
le donne sconsolate e 'l uecchio lasso
fallo per dio, signor; ch' alta pietate
Del lor sesso mi stringe e de l'etate
che di pietate
Ben è degno quel sesso e quella etate.

12. Gesang, 6. Stanze.

„Und sollte dort mit mir das Schicksal enden,
Bleibt mir die Wiederkehr zur Stadt verwehrt,
So lass' ich jenen Mann in deinen Händen,
Der mir als treuer Vater sich bewährt.
Du magst zurück ihn nach Ägypten senden
Samt meinen Frau'n, mir treu und lieb und wert.
Bei Gott, Herr, werd' aus Mitleid ihr Erhalter!
Wohl wert ist dessen ihr Geschlecht und Alter."

Canto XII. St. 12. ver. 7 et 8.

Ah! rispose Clrondinda *(sic!)*, andremo à questa
impresa tutti? e, se tu uien, chi resta?

12. Gesang, 12. Stanze, Vers 7 und 8.

Doch sie: „Sollt' all' hinaus dies Wagnis treiben?
Und wenn auch du mitgingst, wer würde bleiben?"

Canto XII, St. 13.

così disse gli disse; e con rifiuto altero
Già s' apprestaua à ricusarlo Argante:
Ma 'l Re il preuenne e ragionò primiero
À Soliman con placido sembiante:
Ben sempre tu, magnanimo guerriero,
Ne
Mi ti dimostrasti a tè stesso sembiante,
Cui nulla faccia di periglio unquanco
sgomentò, nè mai fosti in guerra stanco.

12. Gesang, 13. Stanze.

Spricht's, und bereit mit bitterm, stolzem Wort
Ist schon Argant, um ihn zurückzuweisen,
Allein vor ihm ist schnell der König dort
Und spricht zu Soliman mit sanften Weisen:
„Du edler, wackrer Krieger, fort und fort
Wirst du gewiß dich gleich dir selbst beweisen,
Dir selbst, der nie beim Grinsen der Gefahr
Verzagt, noch nimmer matt im Kampfe war."

Canto XII, st. 14.

fuori andando
e so ch' in tale impresa opre faresti
Degne di te; ma sconueneuol parmi
che tutti usciate, e dentro alcun non resti
Di uoi, che sete i più famosi in armi.
Nè men consentirei ch' andasser questi
(chè degno è il sangue lor che si risparmi),
tale opra
s' o men util l'impresa, o mi paresse
. . . . altri esser potesse.

12. Gesang, 14. Stanze.

„Du würdest Thaten deiner wert vollbringen,
Gingst du hinaus; doch sicher wär's nicht gut,
Wenn aus der Stadt die stärksten Helden gingen
Und ich hier blieb' ohn' euern Arm und Mut.
Auch würden sie vergebens in mich dringen,
Denn wert, gespart zu werden, ist ihr Blut,
Vermöchte nicht die That den Krieg zu wenden,
Und könnt' ein andrer irgend sie vollenden."

(Karl Streckfuß.)

Anmerkung. Das Unterstrichene ist im Original durchstrichen.

zu werden, nachdem Dudone bei einem kühnen Vorstoß vor Jerusalem gefallen ist. Rinaldo, von Gernando verleumdet, tötet diesen und entfernt sich aus dem Lager, das nunmehr auch von einigen anderen mißvergnügten Helden verlassen und nur noch von Tankred verteidigt wird, der, von Argante, dem stärksten Arm der Feinde, zum Zweikampf gefordert, seinen Gegner besiegt. Auch er jedoch begibt sich in der Nacht nach dem Kampfe in einen Wald und fällt in die Netze Armidas, als er einer Dame folgt, die er für die von ihm geliebte Sarazenin Clorinda hält, während es Erminia, die Tochter des Königs von Antiochien, ist, die einst in Tankreds Gefangenschaft war und ihn ohne Gegenliebe liebte. Ohne starke Stütze im Lager zurückgeblieben, von Argante und Clorinda gezwungen, sich dort einzuschließen, und durch den angeblichen Tod Rinaldos erregt, werden die Christen von den räuberischen Arabern unter Solimans Führung angegriffen und sind in Gefahr, hingemordet zu werden, als Gott den Teufeln verbietet, sich weiter gegen die Seinigen zu verschwören, und die Ritter Armidas und den von Rinaldo befreiten Tankred rechtzeitig eintreffen läßt. Jetzt werden die Araber zerstreut und Argante und Clorinda gezwungen, sich nach Jerusalem zurückzuziehen. Allerdings gelingt es letzteren auch, einen neuen Angriff der Christen zu vereiteln und einen großen Teil der noch nicht zurückgebrachten feindlichen Belagerungsmaschinen zu verbrennen. Gottfried schickt sich an, neue bauen zu lassen, aber der Wald, wo die Christen die Stämme fällen wollen, ist verzaubert, und infolge einer furchtbaren Dürre verlassen die Griechen das Lager der Kreuzfahrer. Den furchtbaren Leiden macht Gott ein Ende: er befiehlt, daß es regnet und daß auch „sein unbesiegbarer Krieger“ wiederkehrt. Die beiden Boten, die Rinaldo zu suchen ausgesandt sind, finden ihn auf den seligen Inseln in Armidas Armen (s. die farbige Tafel „Rinaldo und Armida im Zaubergarten“ bei S. 296), und nachdem er bei dem Einsiedler Peter gebeichtet hat, befreit der Held den Wald vom Zauber. Mit den neuen Maschinen werden die Mauern angegriffen, Rinaldo erklettert sie zuerst, und Gottfried pflanzt sein Banner darauf. Die Stadt wird mit Ausnahme des Turmes Davids genommen, worin der König Aladin eingeschlossen wird. Argante fällt in einem furchtbaren Zweikampf durch Tankreds Hand, und auch das ägyptische Heer, das racheschnaubend mit Armida zu Aladins Hilfe herbeieilt, wird von Rinaldo geschlagen, der auch die Ritter Armidas, mit der er sich zum Schlusse aussöhnt, und Soliman tötet. Mit der Einnahme des Turmes Davids und der Tötung Aladins durch Tankred ist Jerusalem befreit.

Tasso, der alle den klassischen Vorbildern nachgeahmten epischen Rittergedichte seiner Vorgänger von Trissino bis auf seinen Vater und auch die religiösen Sannazaros und Vidas benutzte, gab Italien endlich das regelmäßige Epos, das ihm noch fehlte. Sein Werk ist das erste und schönste Nationalepos der modernen Litteraturen, ein Gedicht, das freilich die alten Klassiker nachahmt, aber den Aristotelischen Regeln nicht so sklavisch folgt wie die Werke Trissinos und seiner so unglücklichen Nachahmer, ein Gedicht, das, um größere Unterhaltung zu gewähren — das war auch für Tasso das Ziel des Dichters — mehrere Helden haben sollte, die ein und dasselbe erstrebten, verschiedene Liebesgeschichten, übernatürliche und wunderbare Vorkommnisse, einen geistreichen und lebhaften Stil mit Antithesen und Wortspielen und vor allem einen wahrhaft wichtigen und nationalen geschichtlichen Stoff, wie es der von Trissino und einigen seiner Nachahmer gewählte nicht war. Thatsächlich besingt Tasso, was die Nachahmung des klassischen Epos betrifft, wie Homer den Zorn eines Helden, dessen Entfernung vom Heere und die Belagerung einer Stadt mit all ihren Wechselfällen; ferner konnte kein geschichtlicher Stoff wichtiger und nationaler sein als der erste Kreuzzug gegen die Muselmanen. Es handelte sich hier um ein gewaltiges Ringen zwischen Europa und Asien, das die Menschheit zur höchsten Kultur oder in die elendeste Sklaverei führen mußte. Die Einnahme Trojas und die Abenteuer des Äneas haben kein größeres Interesse als dieser Kampf. Denn was wären jetzt Europa und die Europäer, wenn jener Kampf für die Muselmanen günstig ausgefallen wäre?

Dennoch, und zum Glück, wurde das „Befreite Jerusalem“ nicht, wie Tasso gewollt hatte, streng historisch, episch und religiös. Seine Haupthandlung hat sehr wenig Heroisches und ist nur ein phantastischer Roman nach ariostischer und ritterlicher Art. Armida ist gleichzeitig

Angelica und Alcina, beides Zauberinnen, welche die christlichen Ritter hinter sich herziehen, um sie vom Lager zu entfernen; Rinaldo ist ein von dem frommen Unternehmen abgelenkter Roland, und Ubaldo, der den Ozean durchquert, um Rinaldo mit dem Spiegel der Vernunft zu heilen, ist ein Astolfo, der eine phantastische Reise nach dem Monde macht, um Rolands Verstand wiederzuholen. Die Zaubereien Ismenos erinnern an die Atlantes, Erminia unter den Hirten an Angelica und Medoro; auch fehlt nicht das andere Mittel Ariostos, der Zwiespalt, der den Tod Gernandos, die freiwillige Verbannung Rinaldos und die Gefangennahme Argillanos herbeiführt. Der Zusatz von Heroischem, den das „Befreite Jerusalem" aufweist, gebt den Rittereven nicht ab. Im Grunde war auch Tasso, ohne es zu wollen, ariostisch, aber er hatte nicht die schönen Eigenschaften Ariostos, die Natürlichkeit, Einfachheit, Lebendigkeit und Phantasie. Er hatte seinem Gedichte einen ernsten Charakter geben wollen, aber in dem „Befreiten Jerusalem" ist kein Bild ernsten und einfachen Lebens: die Anstrengungen Tassos, diesen Ernst zu erreichen, zeigen den nichtigen und armseligen Inhalt des damaligen italienischen Lebens. Ohne jede Gedanken- und Bewegungsfreiheit, ohne tieferen Lebenszweck, in Verfall begriffen, konnte das päpstliche und spanische Italien nicht das Heldengedicht, sondern nur das Idyll als Form haben; die Ruhe einer müden Gesellschaft, die sich auf die Felder flüchtete, nachdem jeder Ernst im öffentlichen und Privatleben aufgehört hatte, war sein Ideal. Tasso sucht nach dem Heroischen, Ernsten und Thatsächlichen und findet unbewußt eine lyrische und sentimentale Welt. Die Schöpfungen, die ihm wirklich gelangen, sind nicht Gottfried oder Rinaldo, die kalt und farblos blieben, sondern Olindo, Tankred, Erminia und Armida. Olindo, ein schüchterner Liebhaber, ist das Ebenbild des Dichters, eine Vorwegnahme Tankreds. Dieser ist der wahre Held des Gedichtes, eine sympathische und unsterbliche Schöpfung Tassos, eine lyrische, subjektive Persönlichkeit, in der etwas von Hamlet lebt: er ist, wie Tasso, ein tapferer und gewandter, melancholischer, tief angelegter, thränenreicher, liebenswürdiger Edelmann, geadelt durch die unglückliche Liebe zu Clorinda, die er endlich unerkannt selbst in einem Zweikampfe totet. Dieser nächtliche Kampf zwischen zwei Liebenden, die sich nicht erkennen, ist von Tasso mit unnachahmlicher poetischer Kraft gemalt: das Pathetische erreicht den Gipfel und zerreißt die Seele.

Tankred „freut sich und ist stolz", als er seinen unbekannten Gegner „Blut in größerer Menge" ausströmen sieht:

> „Was freust du, Armer, dich? Ach, welche Qualen
> Erzeugt dem Stolz, welch Herzeleid dem Mut!
> Die düstern Augen, wenn du lebst, bezahlen
> Den Tropfen Bluts mit einer Thränenflut." (Streckfuß.)

Clorinda, immer noch nicht erkannt und tödlich verwundet, gibt nach und will getauft werden:

> „Du siegst, Freund, ich verzeihe dir; verzeihe
> Du, nicht dem Leib — er leidet mit Geduld —
> Der Seele nur! gib ihr die heil'ge Weihe
> Der Tauf' und wasche sie von jeder Schuld!"
>
> Es scheint, ein unbekanntes Etwas leihe
> Dem Ton die Macht der Wehmut und der Huld,
> Zum Herzen, wo der Haß erlischt, ihn dringend,
> Ihn sanft erweichend und zu Thränen zwingend.
> (Streckfuß.)

Tankred eilt zu einem Bache, füllt den Helm mit Wasser und kehrt an die Seite der Sterbenden zurück; doch ach:

> Ihm bebt die Hand, doch macht er trüb und bange
> Den Helm vom unbekannten Antlitz los.
> Er sieht, erkennt — o Jammer, nicht zu nennen!
> Verstummt, erstarrt. — O Anschau'n, o Erkennen! (Streckfuß.)

Erminia, die Tankred ohne Gegenliebe liebt, hat den schwermütigen, nachdenklichen Zug Tassos. Die Szene, wo sie ihre Schmerzen im Frieden des Landlebens lindert, gehört zu den

schönsten in der italienischen Dichtkunst. Mit ihren Schäfchen durch die Fluren ziehend, nur in Begleitung ihrer Liebe, läßt sie ihre Qualen in einigen süßen Oktaven ausströmen, die einen ganz besonderen musikalischen Reiz haben und in ihrem Wohllaut durch eine deutsche Übersetzung kaum wiedergegeben werden können:

Oft, wenn, um Schutz vor Sonnenglut zu finden,
Die Schäflein lagerten im dunkeln Hain,
Schnitt sie dem Lorbeer und den Buchenrinden
Wohl tausendfach den teuern Namen ein,
Um die Geschichte dann ihm zu verbinden
So seltsamer, so heißer Liebespein.
Und las sie drauf die eignen Züge wieder,
Dann floß ein Thränenstrom die Wangen nieder.

Dann sagte sie im heißen Schmerzgewühle:
„Wahrt, traute Bäum', in euch die Trauermär,
Daß, käme je zu eurer holden Kühle
Ein treuer Liebender zu rasten her,
Er süßen Mitleids Drang erwachen fühle
Mit meinem Leid, so jammervoll und schwer,
Und sag': ‚O, ungerecht lohnt durch Bedrängnis
So große Treu' die Lieb' und das Verhängnis!'

„Vielleicht, wenn je der innig heißen Bitte
Des Sterblichen Gehör der Himmel schenkt,
Kommt Er dereinst noch selbst in eure Mitte,
Er, der vielleicht jetzt meiner nicht gedenkt;
Und lenkt er dann zum Grabe seine Schritte,
Wo man die müde Pilgerin versenkt,
So wird er meiner Qual mit wenig Zähren
Und Seufzern gern noch späten Lohn gewähren.

„Gehört drum lebend auch mein Herz dem Leiden,
So werd' im Tod ihm das ersehnte Gut.
Darf ich an ihm auch jetzt mich nimmer weiden,
So letze kalten Staub einst seine Glut!" –
Sie spricht's zum tauben Wald und lockt aus beiden
Reizvollen Augen eine Thränenflut.
Tankred indes, um ihr zu folgen, reitet
Von ihr entfernt, wie ihn das Schicksal leitet.

(Streckfuß.)

Armida ist von Tasso unnachahmlich und unübertrefflich erdacht. Mit tiefem Sinn für Poesie begabt, ein Opfer ihrer eigenen Zauberei, endet sie als Weib: sie vergißt ihren Auftrag und stellt ihre Zauberkunst in den Dienst ihres Geliebten, der sie verläßt. Kein Dichter des Altertums drückte vielleicht die Macht der Schönheit oder wenigstens die Seligkeit, die sie erzeugt, so lebendig aus. „In Armida entwickelt sich der ganze Roman einer Frauenliebe mit ihrer Wollust, ihrer Sinnenglut, ihrer Wut, ihrer Eifersucht und ihrem Haß. Niemand hatte bisher das Weib mit so feiner Analyse des Ungestüms und der Hinfälligkeit seiner Pläne und seiner Widersprüche dargestellt." (De Sanctis.)

Auch für die Beschreibung der schönen Reise jenseits des Ozeans, eine wahrhaft moderne, eines Camoens würdige Phantasie, bringt Tasso schöne Begeisterung mit, wie auch für die Weissagung und Anrede an Kolumbus (XV, 30–32). Endlich ist die Beschreibung Jerusalems „von peinlicher Genauigkeit" (Chateaubriand) und die der Dürre von nie erreichter Wahrheit (XIII, 54 ff.).

Inzwischen begann, während der Dichter in Sant' Anna schmachtete, 1584 infolge eines Dialoges des Kanonikus Camillo Pellegrino aus Capua, worin bei einem Vergleiche des „Befreiten Jerusalem" mit dem „Rasenden Roland" Ariosto dem Tasso nachgestellt wurde, von seiten Lionardo Salviatis und Bastianos dei Rossi im Namen der Akademie der Crusca, die eben gegründet worden war, gegen den armen Tasso der Kampf, der stets ein unvertilgbarer Fleck für jene Gesellschaft sein wird. Andere erhoben sich zur Verteidigung des Dichters, der selbst eine leidenschaftslose „Apologie" schrieb, aber, krank und arm wie er war – die Veröffentlichung des Gedichtes hatte ihm keinen Pfennig eingetragen – sich nie sehr um Freund oder Feind, Kritiker und Kritiken kümmerte, die inzwischen Italien weiter überfluteten.

Am 12. Juli 1586 öffneten sich die Thore des Hospitals: Tasso verließ es und begab sich nach Mantua zum Fürsten Vincenzo Gonzaga, der ihn vom Herzog für einige Zeit erbeten und erlangt hatte. An dessen Hofe nahm er anfänglich seine Arbeiten munter auf und vollendete die

Tragödie „Re Torrismondo“ (König Torrismondo, 1584); aber wenige Monate später floh er zur größten Verlegenheit des Fürsten auch aus Mantua und begab sich nach Rom (3. November). Von hier ging er im nächsten Jahre nach Neapel, um den Versuch zu machen, einen Teil seines mütterlichen Erbes wiederzuerlangen, und schrieb im Kloster Monte Oliveto, wo er wohnte, das gleichnamige, mit dem ersten Buche unvollendet gebliebene Gedicht. Obgleich er von den Herren Neapels gut aufgenommen wurde, kehrte er im November nach Rom zurück, ging von hier nach Florenz, dann wieder nach Rom, hierauf nach Mantua, wo er die „Genealogia di Casa Gonzaga“ (Genealogie des Hauses Gonzaga) verfaßte, und im Dezember 1591 abermals nach Rom, immer leidend, bald in Krankenhäusern, bald in Klöstern, unzufrieden und arm, stets auf der Suche nach einem Beschützer, nach einem sicheren Zufluchtsort und Frieden. Im Januar 1592 folgte er einem Rufe des Matteo di Capua nach Neapel und begann dort ein neues theologisches und philosophisches Gedicht über die Schöpfung in reimlosen Versen und in sieben „Tagewerken“: „Il mondo creato“ (Die geschaffene Welt), das, veranlaßt durch Du Bartas' erste „Sepmaine“, die 1580 veröffentlicht und im selben Jahre gleichfalls in reimlosen Versen ins Italienische übersetzt worden war, erst nach seinem Tode (Viterbo 1607) gedruckt wurde und Milton nicht unbekannt blieb. Als sein Freund Clemens VIII. Papst geworden war, kehrte er nach Rom zurück und wurde von den Neffen des Papstes, Cinzio und Pietro Aldobrandini, beschützt, denen er im folgenden Jahre (1593) die Ausgabe seines umgearbeiteten „Befreiten Jerusalem“ widmete, an dessen Verbesserung er alle die Jahre trotz seiner Krankheit und seines unsteten Lebens gearbeitet hatte, sobald er aus Sant' Anna herausgekommen war.

Diese Überarbeitung, das „Eroberte Jerusalem“ (Gerusalemme Conquistata), wurde von Tasso als ein Epos erachtet, das die „Gerusalemme Liberata“ in Vergessenheit bringen mußte. Er ordnete die Fabel anders, machte viele Zusätze und änderte das höfische Element ganz, das sich auf das Haus Este bezog, denn dieses hatte ihm ja so schlecht gelohnt. Der Dichter hatte auch ein neues Grundprinzip in der Kunst angenommen: für die „Gerusalemme Liberata“ wünschte er „den Beifall der mittleren Menschen“, und daß das Gedicht ergötze; für die „Gerusalemme Conquistata“ jedoch begnügte er sich mit der Billigung „weniger hochgelehrter und großer Kenner“. Abgesehen davon, daß er in dem neuen Gedichte den Spuren Homers und Virgils genauer folgte, hielt er sich auch enger an die Geschichte und wollte nicht nur die Haupthandlung, sondern auch die Nebenhandlungen und die Namen historisch; er brachte viele Allegorien aus der Heiligen Schrift hinein und fügte Träume hinzu. Rinaldo, zu ritterlich, wurde der ernste Riccardo, Aladino zu Ducalto, Erminia zu Nicea. Er führte neue Personen ein, vermehrte die Niederlagen der Christen, damit ihre Wiedererhebung desto mehr Staunen hervorrufen konnte, machte die Heiden, darunter Argante, besser, aber die Stellen von Liebe und Leidenschaft, wie die Künste Armidas, die Liebe Tankreds und die Erminias, blieben unangetastet; nur die Episoden Olindos und Sofronias und Erminias unter den Hirten verschwanden.

Der Stil, der schon in der „Gerusalemme Liberata“ an Gedanken- und Wortspielen, Antithesen und Fragen Überfluß hatte, das sogenannte „Flittergold“ oder die „Manier“ Tassos, d. h. die gekünstelte Darstellungsform, wo nicht die Sache, sondern die Art, sie zu betrachten, das Interessante ist, wurde in der „Gerusalemme Conquistata“ noch schlimmer, besonders in absichtlich gesuchten und gezwungenen Antithesen. Sehr wenig Stellen hat der Dichter durch die Änderungen gebessert. Solche Stilschwächen rechtfertigen zum guten Teil die Nichtbeachtung, welcher die „Gerusalemme Conquistata“ schon von ihrem Erscheinen an anheimfiel. Doch hat sie vor der „Gerusalemme Liberata“ den raschen und konsequenten Fortschritt

der Handlung und die bessere Charakterzeichnung voraus: Gottfried z. B. ist nicht mehr der pius Aeneas, sondern stolz und ehrgeizig, und Riccardo ist ernster und bedeutender als Rinaldo.

Im Juni 1594, ein Jahr nach der Veröffentlichung des umgearbeiteten Gedichtes, begab sich Tasso, dessen Gesundheitszustand sich verschlimmert hatte, zum letztenmal nach Neapel, wurde aber im November nach Rom zurückgerufen, um sich auf dem Kapitol mit der ihm zuerkannten Dichterkrone zu schmücken, während der Papst ihm ein Jahresgehalt anwies und es mit den Besitzern seines mütterlichen Erbteils zu einem Vergleiche kam. Aber im März aufs neue erkrankt, konnte er das Glück, das ihm zum ersten Male lächelte, nur kurze Zeit genießen, und am 25. April starb er im Kloster Sant' Onofrio (s. die Tafel „Die Tasso-Eichen in Rom“, bei S. 307), wohin er sich zu Anfang des Monats hatte bringen lassen, und wo er bescheiden begraben wurde. Erst in unseren Tagen erhielt er ein seiner würdiges Grabmal.

In dem „Befreiten Jerusalem“, der italienischen „Ilias“ und „Äneis“, vollzieht Tasso die Verbindung des Ritterromanes mit dem klassischen Epos, die das Ideal aller auf Ariosto folgenden epischen Dichter in Italien gewesen war, aber ein unerreichbares. Man muß jedoch anerkennen, daß schon Ariosto diese Verbindung einleitete und seine Nachahmer sie förderten. Dadurch, daß die Nachfolger Ariostos, Alamanni, Bernardo Tasso und Torquato selbst in seinem „Rinaldo“, die Ironie gänzlich aus dem Rittergedichte verbannten, gestalteten sie es ernster und moralischer und brachten es mit den klassischen Regeln in Einklang. Zu dieser Verbindung trugen endlich auch noch andere Dichter bei: Folengo, der die Ritterschaft immer mehr in Verruf brachte, die religiösen Dichter, die in virgilianischem und homerischem Stile von Christus sangen, und Trissino, der ein geschichtliches Epos schrieb, das sich ganz und gar im Geleise der „Ilias“ bewegte. So ist Tassos Gedicht zwar nicht der erste, aber der erste glückliche Versuch, der in dieser Richtung unternommen wurde.

2. Das Drama im 16. Jahrhundert.

Seneca war das Vorbild der meisten formell so wenig vollendeten Tragödien gewesen, die in Italien von der „Ecerinis“ Mussatos (vgl. S. 120) bis zur „Pamfila“ Pistojas (vgl. S. 257) vor dem 16. Jahrhundert in lateinischer und italienischer Sprache geschrieben wurden, und die doch durch eine gewisse Freiheit im Aufbau und durch die Neuheit des größtenteils geschichtlichen, ja zeitgeschichtlichen Stoffes Beachtung verdienen. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts nun, als die hellenistischen Studien Aufnahme und Anklang gefunden hatten, ahmte man Sophokles und Euripides nach, aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kehrte man durch Giraldo wieder zu Seneca zurück, und durch Giraldo entstand gegen 1562 das sogenannte „neue Drama“ (Dramma nuovo), d. h. das Drama mit modernem, romantischem Inhalt und von freier Erfindung.

So kann man die ganze Masse der Tragödien des 16. Jahrhunderts zum größten Teil in drei Gruppen zerlegen: die griechischer Nachahmung, die lateinischer Nachahmung und die mit romantischem Inhalt und von freier Erfindung. Der Typus der ersten Gruppe ist die „Sophonisbe“ Trissinos (1515; vgl. S. 283), die trotz des so begeistert besungenen römischen Stoffes eine sklavische Nachahmung des griechischen Dramas im allgemeinen und der Tragödien des Euripides („Alceste“) und des Sophokles („Antigone“) im besonderen ist.

Sophonisbe, Tochter des Hasdrubal und Frau des Königs Syphax von Numidien, wird in Cirta eingeschlossen, während ihr Gemahl von den Römern geschlagen und gefangen genommen wird. Als Masinissa, früher ihr Verlobter, später Nebenbuhler des Syphax und jetzt Verbündeter der Römer, siegreich in die Stadt eingezogen ist, fleht sie ihn an, sie nicht in die Gefangenschaft der Römer gelangen zu lassen. Masinissa verspricht es ihr, und als er dem Drängen des Scipio, Sophonisbe als Sklavin auszuliefern, nicht länger widerstehen kann, schickt er der edlen und mutigen Frau, die er inzwischen geheiratet hat, um sie zu retten, ein silbernes Gefäß voll Gift, damit sie nicht „lebendig in die Gewalt eines Römers" falle. Sophonisbe trinkt auch das Gift, „ohne darob zu weinen oder zu seufzen", und stirbt in den Armen ihrer Schwester inmitten der Frauen von Cirta, die den Chor bilden. Masinissa, der noch immer gehofft hat, sie retten zu können, und der daran dachte, sie rauben und nach Karthago bringen zu lassen, kommt zu spät und kann kaum ihren Sohn und ihre Schwester mit sich nehmen.

Wie bekannt (vgl. S. 131), ist der Stoff aus Livius genommen (XXVIII–XXX); er wurde schon in der „Afrika" und den „Triumphen" Petrarcas als Episode dichterisch verwertet und am Beginn des Jahrhunderts von Galeotto del Carretto (vgl. S. 256) nach Art der Rappresentazionen in Szene gesetzt (1502). Nach griechischem Brauch ist die „Sophonisbe" nicht in Szenen und Akte geteilt, sondern einige Pausen, in denen der Chor lyrische Stücke singt, deuten die Einschnitte der Handlung an. Der Chor bleibt immer auf der Bühne und nimmt an den Gesprächen der handelnden Personen teil.

Obgleich diese Tragödie nicht wenige Fehler hat, so ist doch die Anerkennung nicht mehr als gerecht, daß niemand unter den italienischen Dichtern des 16. Jahrhunderts die griechischen Muster geschickter zu benutzen verstand als Trissino. Sein Chor hat denselben Geist und Charakter wie der alte, denn er stellt wirklich das Volk dar, in dessen Mitte im Altertum die Helden und Heldinnen lebten. Ferner bewahrte dieser Dichter allein unter den Nachahmern der Griechen die metrische Mannigfaltigkeit seiner Vorbilder, indem er zuerst den reimlosen Elfsilbler, der den iambischen Trimeter und den Hexameter ersetzt, in dem dramatischen Dialog verwendete und kurze Kanzonen oder Kanzonenstrophen in die lyrischen Partien und die Chöre einfügte, die nach griechischer Art in Strophen, Antistrophen und Epode eingeteilt sind. Auf diese Weise schuf er einen Chor in Ballatenform, und hier zeigte er sich, ein Beweis für seine lyrische Begabung, als besserer Dichter als in dem saft- und kraftlosen Dialog. Von all diesen Neuerungen legte er in einer Widmung an Leo X. Rechenschaft ab. Die Einheit von Handlung und Zeit ist sorgfältig beobachtet, dagegen nicht immer die Einheit des Ortes. Die Charaktere sind durchweg dramatisch, und mehr als eine Stelle rührt den Leser noch heute.

Als Sophonisbe das Gift genommen hat, verabschiedet sie sich von den Frauen von Cirta und fleht Gott für sie um Ruhe an; sie grüßt die Sonne, die Erde und ihre Schwester Erminia, die, wenn sie tot ist, für ihr Söhnchen sorgen wird.

„O Sohn, mein Sohn, wo dir am allermeisten
Mein Leben notthut, muß ich von dir scheiden.
O Sohn, in Zukunft hast du keine Mutter!"

Dann denkt sie an ihre ferne Mutter, an den Vater und die Brüder.

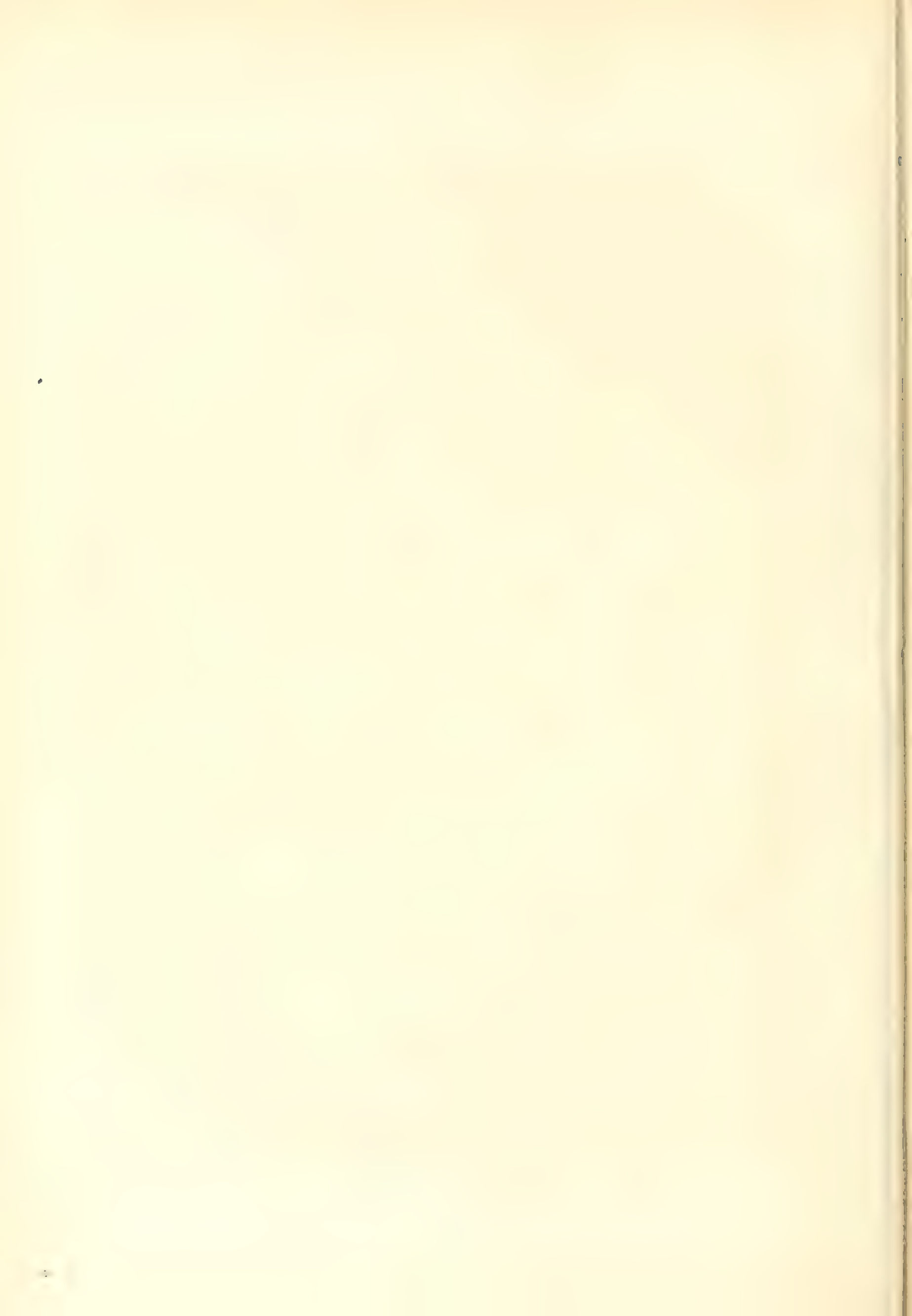
„O Mutter mein, wie seid ihr all' so fern!
O könnt' ich euch nur einmal vor dem Tode
Noch sehn und fest in meine Arme schließen!
O teurer Vater, o ihr süßen Brüder,
Wie lang' ich euch nicht sah!"

Die „Sophonisbe", die Trissinos schönster Ruhmestitel ist, muß als die erste regelmäßige Tragödie der neueren Litteraturen bezeichnet werden. Sie wurde das Vorbild, nach dem alle Dichter Europas sich bei der Nachahmung der Alten richteten, und selbst ein so strenger Beurteiler wie Schlegel lobte sie, weil sie die Tragödie aus dem Gebiet der Mythologie



Rinaldo und Armida im Zaubergarten (Tasso, „Befreites Jerusalem“ XVI, 20).

Nach einem Gemälde von Annibale Caracci (1560—1609), in der Pinakothek des Nationalmuseums zu Neapel.



in das der Geschichte versetzt habe. Zum ersten Male 1524 in Rom gedruckt und 1562 in Vicenza aufgeführt, wurde sie bald von allen Kulturvölkern in Vers und Prosa übersetzt und am häufigsten in Frankreich nachgeahmt, von Mellin de Saint-Gelais bis auf Corneille und Voltaire. Sie veranlaßte auch eine Tragödie Vittorio Alfieris, ebenso wie in Deutschland der Stoff von Lohenstein bis zu Geibel und Robert Prölß oft neu gestaltet worden ist.

Gleichzeitig mit der „Sophonisbe" und im Wettstreit mit ihr entstand in Rom die „Rosmunda" des Giovanni Rucellai aus Florenz (1475—1525). Sie ist ebenfalls in reimlosen Versen und hier und da in Reimpaaren geschrieben und enthält Chöre in Kanzonenstrophen sowie am Schluß einen Chor in Sestinenform; die Einteilung in Szenen und Akte fehlt wie bei Trissinos Werk. Der Dichter war Geistlicher und ein vertrauter Freund Trissinos, wie dieser Diplomat und 1520 außerordentlicher Gesandter Leos X., dem er verwandt und befreundet war. Unter seinem Vetter Clemens VII. wurde er Kastellan der Engelsburg (1523). Seine „Rosmunda" ist teilweise eine Nachahmung, nicht der „Hekuba" des Euripides, wie man seit Giraldi („De poetis suorum temporum") bis auf unsern Tag wiederholt hat, sondern der „Antigone" des Sophokles, der sie ihre schönsten Verse verdankt, und der Stoff ist mit einigen Änderungen aus des Paulus Diaconus Werk „De gestis Langobardorum" genommen.

Als der König der Gepiden, Cunimondo, von dem Langobardenkönig Alboin in einer Schlacht an der Etsch getötet worden ist, begräbt seine Tochter Rosmunda die Leiche des Vaters gegen den Befehl des Siegers — er ein neuer Kreon, sie eine neue Antigone. Sie wird überrascht und vor den König geführt, der Cunimondo wieder ausgraben und aus seinem Schädel ein Trinkgefäß herstellen läßt. Statt Rosmunda zu töten, beschließt er, sie zu heiraten, um sich ihr Reich zu sichern. Als aber der König, trunken vom Wein und dem Lobliede eines seiner Barden, Rosmunda gezwungen hat, aus dem Schädel des Vaters zu trinken, schwört ihr früherer Verlobter, Almachilde, sie zu rächen, dringt, als Frau verkleidet, in Alboins Gemach und schneidet ihm den Kopf ab.

Die „Rosmunda" erscheint als ein Tragödienentwurf mit nur flüchtig angedeuteten Situationen, langen Zwiegesprächen und wenig Handlung; die Leidenschaften der auftretenden Personen gelangen nur zu einer unvollkommenen Entwickelung und Entfaltung. Hier und da sind die Verse kraftlos und gewöhnlich, aber der Stil ist gewandt und elegant, die Sprache sehr rein, der Ausdruck treffend. Das Werk eröffnet die Reihe jener zahlreichen italienischen Tragödien, in denen die eine Hälfte der Personen gut, die andere schlecht ist und die tragische Lösung darin besteht, daß man die Unschuldigen als Opfer der Bösen fallen oder diese gerecht bestraft sieht (Canello).

Eine Bearbeitung der „Iphigenie auf Tauris" des Euripides mit einigen Neuerungen ist der „Orestes", den Rucellai zwischen 1515 und 1520 begann und in den letzten Monaten seines Lebens vollendete, ohne ihm endgültige Gestalt zu geben. Das griechische Muster ist hier um mehr denn tausend Verse gewachsen und das ganze Werk lyrisch und melodramatisch angelegt, während dieser Stil doch nur für die Chöre paßte, von denen allerdings einige die der „Rosmunda" und „Sophonisbe" übertreffen. Rucellai, ein besserer und geschmackvollerer Dichter als Trissino, hielt des letzteren Stil für zu einfach und prosaisch und suchte den seinigen durch allen möglichen dichterischen Schmuck zu heben. Er entfernte sich aber dabei vom Natürlichen, dem er sich nur an sehr wenigen Stellen nähert, und verfiel ins Affektierte. Im allgemeinen fehlt es dem „Orestes" an Interesse, an Wahrscheinlichkeit und vor allem an Bewegung, und der Fehler des Euripides, sich in moralische und philosophische Betrachtungen zu verlieren, wird hier stark übertrieben. Allzu lang und häufig sind die Reden.

Im Grunde eine Umformung der „Elektra" des Sophokles mit einigen Zuthaten, die den „Choephoren" des Äschylos und der „Elektra" des Euripides entnommen sind, ist die

gleichfalls nicht ganz vollendete „Tullia" des Florentiners Lodovico Martelli (geb. 1499?), der Claudio Tolomei einen Chor hinzufügte. Martelli war Sekretär des Fürsten von Salerno und starb, erst achtundzwanzig Jahre alt, 1527. Der Stoff ist aus Livius (I, 48) und aus Dio Cassius (IV, 5) genommen; um ihn jedoch dem griechischen Muster, das er nachahmen wollte, anzupassen, mußte ihn der Dichter hier und da verändern.

Martelli stellt dar, wie Tullia, nachdem sie ihren ersten Gemahl hat ermorden lassen und Lucius Tarquinius gezwungen hat, seine Frau zu töten, letzteren heiratet und ihn antreibt, ihren Vater Servius Tullius und dessen Frau, Taranuna, des Lucius Schwester, zu ermorden, weil sie seine Eltern, Tarquinius Priscus und Tanaquil, getötet und ihn selbst des väterlichen Reiches beraubt hatten. Einundzwanzig Jahre, nachdem jenes Verbrechen begangen worden war, erinnert sich Lucius, der bis dahin ruhig in Korinth gelebt hatte, plötzlich an den Wunsch seiner Gattin, kehrt nach Rom zurück und vollführt die Rache, indem er das Königspaar, wie Orestes den Ägisth und die Klytämnestra, ermordet.

Aber während das Muster Martellis bei fast gleichem Aufbau und fast denselben Situationen einen wunderbaren Zauber ausübt und wahres Mitleid erweckt, hinterläßt die „Tullia" keinen Eindruck und bleibt wirkungslos, wenn sie nicht geradezu anwidert. Orestes wird gegen seinen Willen vom Geschick dazu fortgerissen, sein Verbrechen auszuführen, während Lucius Tarquinius Schwester und Schwager viel mehr aus Herrschsucht als aus dem Verlangen ermordet, den Tod seiner Eltern zu rächen.

Inzwischen waren andere Überarbeitungen der „Iphigenie auf Tauris", des „Cyklopen" des Euripides und des „Ödipus Rex" des Sophokles von einem anderen Florentiner, einem Verwandten der Medici wie Rucellai, verfaßt worden. Dieser Dichter hieß Alessandro dei Pazzi und schrieb auch eine „Didone in Cartagine" (Dido in Karthago; 1524—25), die er Clemens VII. widmete, und die wegen ihres Versmaßes beachtenswert ist. Es wird darin nämlich, um der Prosa näher zu kommen, der iambische Trimeter durch einen zehnsilbigen italienischen Vers ohne feste Accente wiedergegeben. Eine wörtliche Übersetzung der „Antigone" des Sophokles wurde in einfachem Stile, der zwischen dem Trissinos und Rucellais die Mitte hält und beiden an Klarheit, Eleganz und Kraft weit überlegen ist, von Luigi Alamanni (vgl. S. 284) wahrscheinlich während seiner Verbannung in Frankreich geschrieben (1533).

Gleichfalls nach griechischer Weise wie die oben genannten Tragödien, d. h. ohne Einteilung in Szenen und Akte, ist die „Merope" (1589) geschrieben, die beste der fünf Tragödien Pomponio Torellis (Grafen von Montechiarugolo) aus Parma (1539—1609), der Diplomat im Dienste der Farnese war. Torelli hatte Vorläufer in der Behandlung dieses Themas, nämlich Antonio Cavallerino aus Modena mit einem „Telefonte" (1582) und Giovan Battista Liviera aus Vicenza mit einem „Cresfonte" (1588), er hat aber das Verdienst, zuerst alle die Veranderungen eingeführt zu haben, die für eine dramatische Wirkung notwendig waren, wenn er auch kein Verständnis für das hatte, was die Zuschauer am Stoffe am meisten interessieren mußte, und wenn er ihn auch in oft plumpem und übertriebenem Stil behandelte. Der Stoff selbst regte, wie er im Altertum Euripides und Ennius begeistert hatte, in neuerer Zeit nicht wenige italienische und nichtitalienische Schriftsteller, unter anderen Scipione Maffei, Voltaire und Alfieri, zu dramatischen Werken an.

Mit der berühmten „Orbecche" (1541) Giovan Battista Giraldis (1504—73; vgl. S. 287), dem Typus jener zweiten Tragödiengruppe des 16. Jahrhunderts, die lateinische Muster nachbildete, kehrte man aufs neue zu Seneca zurück, und zwar besonders auf den „Thyestes", den der gelehrte Ferrarese („Discorso sulla tragedia e commedia" [Abhandlung über die Tragödie und die Komödie] und Vorrede zur „Dido") allen griechischen

Stücken vorzieht, weil er die „Moralität" für einen wesentlichen Bestandteil des Dramas hält, die bei dem lateinischen Tragiker nicht im Stoff an sich liege, sondern durch ernste und tiefe Aussprüche hervorgehoben werde.

Die Fabel nahm Giraldi, wie die vieler anderer Tragödien, aus seiner Novellensammlung, den „Ecatommiti" (II, 2). Der Schatten Selinas, der Gattin des Perserkönigs, die von diesem getötet worden ist, weil ihre Tochter Orbecche ihm das blutschänderische Verhältnis der Mutter zu dem eigenen Sohne offenbart hatte, erscheint in dem Vorspiel mit der Nemesis, welche die Furien einladet, den Tyrannen zu bestrafen. Orbecche hatte inzwischen im geheimen den jungen Armenier Orontes geheiratet und ihm zwei Söhne geschenkt, während der König, der davon nichts wußte, sie mit dem Partherkönig vermählen wollte. Als die heimliche Ehe entdeckt wird, verstellt sich der König und scheint durch die Worte eines Rates beschwichtigt zu sein, läßt aber Orontes mit seinen beiden Söhnchen vor sich kommen, tötet alle drei und bietet der Tochter dann selbst als Hochzeitsgeschenk, zur Bekräftigung ihrer Aussöhnung, Haupt und Hände des Orontes samt den toten Kindlein an. Da stürzt sie sich auf den Vater, ersticht ihn mit dem Messer, das sie aus einer der beiden kleinen Leichen gezogen hat, und tötet endlich sich selbst. Letzteres geschieht auf der Bühne, während wenigstens die Ermordung des Vaters den Blicken der Zuschauer entzogen wird.

Diese Tragödie bringt Mord und Blutschande auf die italienischen Bühnen, die danach zu grauenvollen und barbarischen Schlachthäusern und befleckten Schlafzimmern wurden. Giraldi selbst erzählt uns in dem angeführten „Discorso", vielleicht mit geheimer Befriedigung an die erste Aufführung der „Eumeniden" des Äschylos in Athen denkend, den Eindruck, den sein furchtbares Drama hervorbrachte — Weinen, Schluchzen, ohnmächtige Frauen — und er entschuldigt sich wegen der vielen Todesfälle, die in seinem Stücke vorkommen, und erinnert daran, daß nach seiner Auffassung nur die gräßlichen Mordthaten nicht auf die Bühne gebracht werden dürfen. Freilich beeilt sich der Chor, sie durch eine bis ins Kleinste genaue, gräßliche Beschreibung den Zuschauern vor Augen zu führen.

Giraldi schrieb noch acht weitere Tragödien. Beachtenswert sind: „Dido", die besser als die Pazzis (vgl. S. 298), aber schwächer als die Dolces (vgl. S. 300) ist und samt allen anderen gleichnamigen Stücken eine Bearbeitung der bekannten Episode aus Virgils „Äneis" darstellt; „Kleopatra", die aus Plutarch entnommen ist wie Shakespeares „Antonius und Kleopatra", das aber nicht etwa von ihr selbst beeinflußt ist, wie Klein behauptete; endlich zwei andere Werke, von denen weiter unten die Rede sein wird. Aber nur noch eine Tragödie Giraldis, die gleichzeitig mit der „Orbecche" entstandene und ebenfalls aus den „Ecatommiti" (II, 3) entnommene „Altile", ähnelt dem Hauptwerke des Dichters.

Auch hier hat ein tapferer Krieger, Norrino, heimlich die Fürstin Altile, die Schwester des Königs von Syrien, geheiratet, und beide sollen ihre Schuld mit dem Tode büßen, als man entdeckt, daß Norrino ein Königssohn ist. So tötet sich nur der Nebenbuhler Norrinos, und dies ist zum Glück der einzige Tod, der in dem Stücke vorkommt, in dem die Situationen rührender sind, und mit dem Giraldi wohl die Grausen der „Orbecche" dadurch vergessen machen wollte, daß er eine Tragödie mit glücklicher Lösung schrieb.

Eine Nachahmung der „Orbecche" und nicht weniger berühmt war die „Canace" (1542) Sperone Speronis, des berühmten Paduaner Kritikers und Prosaikers (1500—1588). Die blutschänderische Liebe zwischen Canace und Macareus, schon der Stoff einer griechischen und einer römischen Tragödie, hatte den Inhalt der elften Heroide Ovids geliefert. Diese benutzte Speroni, der die beiden Liebenden, um ihre Lage rührender erscheinen zu lassen, zu Zwillingen macht, die von Venus verfolgt werden. Wie sie bei Euripides die zügellose Liebe Phädras zu Hippolyth veranlaßt, so treibt Venus hier Canace und Macareus zur Blutschande, weil sie dem Windgott Äolus, dem Vater der Zwillinge, wegen des von ihm gegen Äneas erregten Sturmes zürnt. Speroni wußte jedoch diese beiden von ihrer unheilvollen Leidenschaft und von Gewissensbissen

gefolterten Liebenden nicht gut darzustellen und in wirklich dramatische Situationen zu bringen. In der Tragödie schickt Äolus, als er das Verhältnis der Zwillinge entdeckt hat, Canace einen Dolch, damit sie sich totet, und auch Macareus tötet sich, als er den Tod der Schwester erfährt. Das Söhnchen der beiden, welches die Amme in einem Blumenkorb aus der Königsburg fort senden will, hat alles durch sein Schreien entdeckt. Diesem selben Kindlein, d. h. seinem Schatten, legt Speroni den Prolog in den Mund, wie Giraldi in der „Orbecche" dem Schatten Selinas.

Eine bemerkenswerte Neuerung dieser Tragödie ist die hier angewendete Metrik. Dem reimlosen Elfsilbler Trissinos und Giraldis fügt Speroni im dramatischen Dialoge den Sieben und Fünfsilbler hinzu und bringt hier und da einen Reim an. So gab er seiner Dichtung eine Färbung, die geeigneter war, zarte und sinnige Gedanken auszudrücken. Darob wurde er arg getadelt, aber Tasso (nicht im „Torrismondo", in den allerdings auch einige häßliche Verse der „Canace" wörtlich übergegangen sind) und Guarini benutzten später seine Neuerung in ihren Pastoraldramen. Wie die Metrik der „Canace", so wurden auch die wirklichen und nicht geringen Unvollkommenheiten dieser Tragodie zum Gegenstand zeitgenössischer Kritiken („Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo", Urteil über die Tragödie „Canace" und Macareo, 1543), auf welche des Verfassers Freunde und er selbst in einer „Apologia" (Verteidigung) antworteten. Er räumte einige der ihm gemachten Vorwürfe ein und bemühte sich, seiner Tragödie durch Hinzufügung eines neuen Prologes, den Venus spricht, durch Einteilung in Akte, Unterdrückung und Versetzung von Szenen und Verbesserung nicht weniger Verse eine neue Form zu geben.

Mit der „Orbecche" und der „Canace" kann man die „Marianna" des fruchtbaren venezianischen Dichters Lodovico Dolce (1508—68) zusammenstellen, der vier Tragödien des Euripides nach dem Lateinischen — er konnte kein Griechisch — und zwei Senecas, dessen eifrigster Nachahmer er nach Giraldi war, übersetzt und bearbeitet und auch die erwähnte „Dido" (1547) verfaßt hat.

Der Inhalt der „Marianna", die 1565 unter großem Zulauf in Venedig aufgeführt wurde, ist aus Josephus (Antiquitates iudaicae XV, 7) genommen und handelt von der Eifersucht Herodes' des Großen, des Königs von Judäa, auf seine Gemahlin Marianna. Nur ist hier der Gatte nicht als von der Eifersucht erhitzter, glühend leidenschaftlicher Charakter, sondern als kalter und grausamer Tyrann dargestellt. Da er argwöhnt, daß ihn Marianna mit seinem Rat Soemo verraten hat, läßt er diesen töten und ihr mit großem Behagen (wie in der „Orbecche") sein Haupt, seine Hände und sein Herz überbringen. Da sie trotzdem dabei bleibt, ihre Unschuld zu beteuern, läßt er ihre Mutter und ihre beiden Söhne vor ihren Augen töten und sie endlich selbst hinrichten.

Obgleich Dolce die wirklich dramatischen Seiten des Stoffes nicht herausfand, ist die „Marianna" seine beste Tragödie. In Frankreich wurde sie von Tristan l'Hermite nachgeahmt und im selben Jahre wie der „Cid" (1636) mit fast gleichem Erfolge aufgeführt. Auch Voltaire hat den Stoff in seiner bekannten gleichnamigen Tragödie aufgenommen und dieses Stück sorgfältiger bearbeitet als irgend ein anderes seiner dramatischen Werke. Er umging die Fehler Dolces — ob er dessen Stück gekannt hat, wissen wir nicht — und schilderte nicht wie der Venezianer fertige Charaktere, sondern entwickelte sie und die Handlung aus den Leidenschaften der handelnden Personen. Kannte Shakespeare Dolces „Marianna"? Einige Kritiker sehen in Herodes Othellos und in Marianna Desdemonas Urbild (Canello).

Auch die „Dalida" (1572) des Luigi Groto (1541—85), der auch Schauspieler war und Cieco d'Adria genannt wurde, weil er mit acht Tagen das Augenlicht verlor, leitet ihren Ursprung von der „Orbecche" her, die von Groto das „Muster der anderen" genannt wird, und ist noch gräßlicher als die im Vorhergehenden erwähnten Stücke.

Candaules, König von Syrien, hatte Berenice zur Frau, als er Dalida, die Tochter des Königs der Baktrianer, verführte und heiratete. Berenice wird alles von dem Sekretär Bessus offenbart, der sie glühend liebt und ihre Gegenliebe zum Lohn für seine Nachricht erlangt. Durch ihn bekommt sie ihre Nebenbuhlerin in die Hände, die sie bindet, die eigenen Kinder zu töten zwingt und dann ermorden läßt. Die Getöteten setzt sie dem Gatten als Speise vor. Dieser hat inzwischen die Schuld seiner Frau entdeckt und Bessus töten lassen. Noch bevor er aber der Berenice das Haupt des Ermordeten zeigen kann, treffen sie bei dem grausigen Mahle zusammen und vergiften sich gegenseitig.

Groto — diesen Ruhm kann man ihm gern lassen — hat die Schrecknisse des „Thyestes" Senecas und der erwähnten italienischen Nachahmungen Giraldis, Speronis und Dolces weit übertroffen, wenn anders die „Dalida", die „an der Schwelle der Kindheit" geschrieben wurde, später als die „Marianna" fällt. Er zeigt nur mittelmäßige dramatische Beanlagung und ist weniger geschwätzig und weitschweifig als seine Vorgänger.

Widerliche erotische Gemälde neben solchen von grausiger und blutiger Barbarei bietet die „Acripanda" (1591) des Rechtsgelehrten Antonio Decio da Orte, eines vertrauten Freundes Tassos. Auch hier werden hingeschlachtete und in ein blutiges Betttuch eingehüllte Kinder vor ihre Mutter gebracht, welche die zerstreuten Glieder einzeln sammelt und zusammenfügt und sich zuletzt lebendig mit ihren kleinen Lieblingen begräbt. Diese Tragödie verdiente wirklich, wie Ginguené einmal gesagt hat, Kannibalen als Zuschauer.

Unter den vielen anderen Trauerspielen, die auch von der „Orbecche" und von Senecas „Thyestes" abstammen und deren Schilderungen von Bluttthaten und Schrecknisse noch übertreiben, verdient die „Semiramis" des Muzio Manfredi (1593) aus Cesena, der zuletzt Sekretär der Herzogin von Braunschweig, Dorothea von Lothringen, war, hohes Lob, weil sie allen durch ihren Stil, ihre Bilder und ihren Versbau überlegen ist.

Semiramis ist, wie in der Sage, in den eigenen Sohn Nino glühend verliebt und will ihn heiraten, während dieser sich bereits vor sieben Jahren heimlich mit der Fürstin Dirce vermählt und von ihr zwei Söhne erhalten hat. Semiramis erfährt die Wahrheit, thut, als ob sie nachgibt, bemächtigt sich aber der Mutter und Kinder und tötet alle drei, während sie Nino einzureden sucht, daß seine Liebe blutschänderisch, Dirce seine Schwester sei. Aber Nino entbrennt in furchtbarer Rache und tötet zuerst die Mutter und dann sich selbst vor den Leichen seiner Lieben.

Crébillon und Voltaire, die denselben Stoff in ihren gleichnamigen Tragödien behandelten, scheinen das Werk Manfredis nicht gekannt zu haben, denn sie hätten sonst sicher dessen höchst glücklichen Gedanken, eine Fürstin einzuführen, die Nino liebte oder seine Gattin war, benutzt. Auch haben die französischen Tragiker die bewußte Blutschande vermieden, d. h. Semiramis liebt bei ihnen zwar den eigenen Sohn, weiß aber nicht, daß er es ist.

Auch an der Spitze der dritten Gruppe der Tragödien des 16. Jahrhunderts finden wir Giraldi, weil eins seiner Dramen das erste der wenigen tragischen Erzeugnisse der Zeit ist, die eigener Erfindung entsprungen sind und einen romantischen oder modernen Stoff behandeln. Der Typus dieser sogenannten „neuen Giraldischen Tragödie" (Tragedia nuova giraldiana) oder dieses „neuen Dramas" (dramma nuovo) ist die „Arrenopia", ein ebenfalls den „Ecatommiti" (III, 1) entnommener ritterlicher Stoff, dessen Schauplatz nach Irland verlegt ist. Sie zeigt uns eine Frau, die, als Kriegerin verkleidet, sich durch viele herrliche Waffenthaten und ihre großmütige Leidenschaft für ihren Gatten bekannt macht, der seinerseits ihren Tod gewollt hatte. Diesem sehr verschieden beurteilten Drama nähert sich die „Adriana" Grotos, die der berühmten Novelle Da Portos und Bandellos (II, 9) entstammt, welche für Shakespeares „Romeo und Julia" den Stoff gab. Hier heißen die Liebenden Latino und Adriana, sie leben in fernen Zeiten in Adria und gehören wirklichen fürstlichen Familien — um

diese drehte sich stets die Tragödie des 16. Jahrhunderts — an, die durch grimmige Feindschaft völlig entzweit sind.

Hier muß auch des schon genannten Pomponio Torelli „Tancredi" (1597) erwähnt werden, dem in der Behandlung dieses Stoffes, der Novelle Boccaccios (IV, 1) von Ghismonda und Guiscardo, bereits andere vorangegangen waren: am Ende des 15. Jahrhunderts Pistoja („Filostrato e Pantila", vgl. S. 257), in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (1569) Girolamo Razzi („Gismonda") und endlich der Graf von Camerano, Federigo Asinari aus Asti, mit einem „Tancredi" (1587). Letzteren benutzte Torelli. Er unterdrückte die Unwahrscheinlichkeiten, an denen Asinaris Stück nicht arm ist, und gab dem Schluß eine neue Wendung: in Guiscardo wird, nachdem er getötet ist, Guglielmo, der Sohn des Königs von Sizilien, erkannt, den Tancred der armen Ghismonda als Gatten bestimmt hatte. Diese Tragödie gehört allerdings nur dem Stoffe nach in diese dritte Gruppe der italienischen Tragödien des 16. Jahrhunderts, denn ihrer Form nach zählt sie zur ersten, da sie nach griechischer Weise ohne Einteilung in Szenen und Akte geschrieben ist.

Der Form nach eigentlich gleichfalls in die erste Gruppe gehört als freie Nachahmung der sophokleischen Tragödie der „Ödipus" (1565) des Giovanni Andrea dell' Anguillara (1517—72), der aus Sutri stammte und im Elend in einer Herberge Roms starb. Da aber der Inhalt des Stückes moderne Zuthaten enthält, ist es hier in der dritten Gruppe zu besprechen. Anguillara verfaßte eine berühmte weitschweifige Bearbeitung der „Metamorphosen" Ovids in Ottaven (1561), köstliche burleske Gedichte und einen Prolog zu Trissinos „Sophonisbe" (1562). Aber seine Tragödie, die öfter aufgeführt wurde (1556, 1561, 1565), ist nach einer treffenden Bemerkung d'Ovidios nichts als eine plumpe Parodie des Sophokles mit einigen dem „Ödipus" Senecas entnommenen Zügen, mit einigen Abweichungen, unbedeutenden Zusätzen und mit hinkenden Versen. Sie besteht fast ganz aus weitschweifigen Erzählungen der üblichen Boten und Edelleute, und auf sie kann man den Brauch zurückführen, in Tragödien mit antikem Stoffe die modernen höfischen Sitten widerzuspiegeln, ohne an den Anachronismen Anstoß zu nehmen, von denen die Stücke auf diese Weise natürlich wimmeln mußten. Unter den Personen befindet sich z. B. eine Fürstin von Andros, die der Chor „Madame" und „Frau Fürstin" nennt.

Zum „Ödipus" Anguillaras ist Torquato Tassos „Torrismondo" zu stellen, weil die Handlung in ihren Hauptzügen der des sophokleischen Trauerspiels ähnelt. Das Stück wurde 1574 unter dem Titel „Galealto, König von Norwegen" begonnen und 1586 in Mantua beendet, als Tasso schon krank war und eben erst das Hospital Sant' Anna verlassen hatte. Als Nachahmung des klassischen Dramas würde es zur ersten Gruppe der italienischen Tragödien des 16. Jahrhunderts gehören, es zählt aber zur dritten, weil sein Stoff vom Dichter frei erfunden und sein Inhalt modern und ritterlich ist. In der Tragödie wollte Tasso wie in der Epopöe in seiner Art originell sein und mischte das Klassische mit dem Romantischen.

Torrismondo, der junge König von Gotland — nur die Namen seiner Personen entlehnte Tasso der Geschichte des Olaus Magnus („De gentibus septemtrionalibus", 1555) — heiratet Alvida, des Königs von Norwegen Tochter, nicht für sich, sondern für seinen Freund, den König von Schweden, Germondo, der sterblich in die junge Fürstin verliebt ist und sie wegen Familienhasses nicht erlangen kann. Bei der Rückkehr in sein Reich von einem Sturm nach einer Insel verschlagen, vergißt er, verführt von der unschuldigen Zärtlichkeit der Gattin, das dem Freunde gegebene Versprechen und macht sie sich zu eigen. Als er in seinem Reiche angelangt ist, kommt Germondo, um Alvida für sich zu holen; Torrismondo überredet ihn jedoch, seine Schwester Rosmunda zu heiraten. Da plötzlich erfährt man, daß nicht diese,

sondern Alvida Torrismondos Schwester ist, die von ihrem Vater mit einem anderen Mädchen, der Rosmunda, vertauscht worden war, um einen bei ihrer Geburt empfangenen ungünstigen Orakelspruch nicht zur Wahrheit werden zu lassen. Der Vater hatte sie zehn Jahre lang in einem Walde verborgen, bis er sie mit einem Diener in ferne Länder geschickt hatte. Dabei war sie von Seeräubern geraubt worden und in die Hände des Königs von Norwegen gelangt, der sie als seine eigene Tochter erzogen hatte. Kurz, Alvida ist jetzt Frau und Schwester Torrismondos. Sie, die dies alles nicht weiß und die Erkaltung Torrismondos bemerkt, hält sich für verraten und verschmäht und tötet sich. Torrismondo folgt ihr und übergibt beim Sterben dem armen Germondo sein Reich, damit er die Stütze seiner unglücklichen Mutter sei. Auch diese stirbt jedoch vor Kummer.

Der „Torrismondo", der inhaltlich an die Abenteuer Zerbinos, Isabellas und Odoricos im „Rasenden Roland" (XIII) erinnert, hat dieselben Fehler wie die übrigen genannten Tragödien seinesgleichen: im Stoff Mordthaten, Schrecknisse und Blutschande, in Form und Aufbau Weitschweifigkeit, stockende Handlung, schlechte Szenenverknüpfung. Der Dichter versetzt sich nie in die Persönlichkeiten, die er darstellt, es fehlt jedes Lokalkolorit, die Charaktere sind farblos und undeutlich gezeichnet, nur der Stil ist meisterhaft. Die Chöre sind prächtig gelungen, denn Tasso war, wie wir gesehen haben, besonders lyrischer Dichter, aber sie sind nicht frei von hohler Rhetorik und Secentismus. Trotzdem erlebte der „Torrismondo" in noch nicht fünf Monaten elf Ausgaben (1587—88).

„Ein Shakespearisches Drama in großen Verhältnissen, kräftig vom Pulsschlage des Volkes, und zwar des römischen Volkes, durchdrungen, erfüllt von gewaltigen Leidenschaften, furchtbaren und manchmal rohen Zusammenstößen, kurz, voll wahren und großartigen Lebens" (Canello), überragt die „Orazia" (1546), d. h. die Tragödie der Horatier und Curiatier, des berühmten Libellisten und Abenteurers Pietro Aretino (s. die Abbildung, S. 304) alle anderen Tragödien der Zeit, ja das Stück, das Aretino selbst immer für sein Hauptwerk hielt, steht beinahe ganz abseits von den genannten drei Gruppen der Tragödien. Mit Ausnahme des Schlusses Schritt für Schritt Livius folgend, erzielte er größere dramatische Wirkungen als Corneille, der später denselben Stoff auf die Bühne brachte und den italienischen Tragiker nicht allzuweit hinter sich zurückließ.

Durch den Sieg eines ihrer drei Brüder, der Horatier, über die drei Curiatier hat Celia unter letzteren ihren Verlobten verloren. Als der Bruder triumphierend nach Rom heimkehrt, tritt sie vor ihn und wirft ihm den Tod ihres Bräutigams vor. Orazio versucht, sie zu beruhigen, doch sie bleibt hartnäckig bei ihrem Schmerz, und der Bruder tötet sie. Wegen dieses offenkundigen Verbrechens wird er vor den König gefordert, der Duumvirn ernennt, um ihm das Urteil zu sprechen. Trotz des Vaters Verteidigung, der nun schon zwei Söhne und die Tochter verloren hat, wird Orazio verurteilt, und der Liktor nähert sich schon, um sich seiner zu bemächtigen, als der Gefährdete die Worte spricht: „Ich lege beim Volke Berufung ein", und das Volk daraufhin nach den Gesetzen vom König zusammengerufen werden muß. Von neuem verteidigt der arme Vater den Sohn, den er umarmt hält, und als er daran verzweifelt, ihn retten zu können, bittet er, statt seiner sterben zu dürfen. Orazio lehnt dies Opfer ab, und durch diese Szene gerührt, verzeiht das Volk dem Schuldigen unter der Bedingung, daß er verhüllten Hauptes durch das Joch gehe. Orazio weist diese Begnadigung erzürnt zurück, da er sein Leben nicht auf Kosten seiner Ehre erhalten will, als unter Donner und Blitz Jupiters Stimme vom Himmel herab dem Volke sich zu beruhigen und Orazio zu gehorchen befiehlt. Seine Ehre wird nicht nur nicht befleckt werden, sondern in neuem Glanz erstrahlen: durch diese vom Volke verlangte demütigende Handlung wird er seine Schuld sühnen, dem Gesetze seine Kraft bewahren, den König ehren, den Senat trösten, die Würde des Volkes heben und des Vaters Leben retten. Orazio gehorcht, und das Volk ist zufriedengestellt.

Rührend ist in Aretinos Tragödie die Szene, in der Celia das Gewand ihres toten Geliebten, das sie mit eigenen Händen gewebt hatte, unter des Bruders Trophäen erblickt. Nicht weniger rührend aber ist auch die verzweifelte Verteidigung des Sohnes durch den Vater im vierten Akte. Die Amme Celias ist sehr originell, lebendig und wirksam gezeichnet, wenn

auch etwas rhetorisch angelegt. Es ist ein Verdienst Aretinos, in seiner historischen Tragödie zugleich ein großes kulturhistorisches Gemälde von den Sitten und der Gefühlswelt der Römer entrollt zu haben. Freilich fehlt dieser Fülle von Thatsachen, um eine Shakespearische Schöpfung zu sein, alles, was sie beleben und die nackte Darlegung in dichterische, lebendige und sprechende Darstellung umwandeln könnte.

Eine Neuerung Aretinos betrifft den Chor, der in den anderen Tragödien des 16. Jahrhunderts nach der Sitte der Griechen stets auf der Bühne anwesend ist. In der „Orazia“ dagegen ist nur ein Chor der Tugenden vorhanden, dieser tritt nur in den Pausen zwischen je zwei Akten als Zwischenspiel auf, und die Lieder, die er singt, lassen kalt. Statt des eigentlichen Chores führte Aretino das Volk ein, das fast immer da ist, oft spricht, aber immer so, als ob es nur eine einzige Person mit einem einzigen Willen wäre. Indem es das Urteil gegen Orazio spricht, tritt es auch handelnd auf. Aretinos Stil ist besser als der seiner Vorgänger; unter vielen prosaischen und bombastischen Versen finden sich auch einige leidenschaftliche, und manche seiner Vergleiche haben die energische Kürze des allerdings ungebildeten und zügellosen Genies.

Pietro Aretino. Nach dem Gemälde von Tizian (1545), im Palazzo Pitti zu Florenz.
Vgl. Text, S. [illegible]

Nicht origineller, wenn auch erfolgreicher als die Tragödie war die Komödie. Mit wenigen Ausnahmen ist sie nur die genaue Wiedergabe derjenigen des Plautus und des Terenz, die ja

auch im Mittelalter als Muster für die dramatischen Dialoge und für die lateinisch geschriebenen Komödien gedient hatten, wie sie bis zum Ende des 15. Jahrhunderts aufgeführt wurden. War inmitten der fremden Unterdrückung epische Begeisterung und ernster tragischer Schmerz nicht möglich, so war wenigstens das Lachen möglich. Und in Italien lachte man damals leider viel.

Der erste, welcher eine regelmäßige Komödie nach lateinischem Vorbilde schuf, war Lodovico Ariosto. Sein natürlicher Beruf zum Theater — bereits mit zwölf Jahren hatte er eine „Tisbe“ verfaßt und mit seinen vier „als Schauspieler“ gekleideten Brüdern aufgeführt — sein Talent, das Komische in der menschlichen Natur zu beobachten, wurden in Ferrara durch die Vorliebe unterstützt, die Ercole I. und sein Sohn Alfonso von den letzten Jahrzehnten des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts für dramatische Aufführungen zeigten. In Ferrara wurden die „Menächmen“ des Plautus zum erstenmal übersetzt und aufgeführt (1486), und für das herzogliche Theater schrieb Ariosto seine Komödien, deren Aufführung er selbst leitete, und deren Prologe er sprach.

In seiner ersten Komödie, der „Kistenkomödie“ (Cassaria, gebildet nach „Cistellaria“ = Kästchenkomödie, von Plautus, „Aulularia“ = Topfkomödie, von Plautus), die 1498 verfaßt und 1508 aufgeführt wurde, und die am auffälligsten, ja sogar schon im Titel die Nachahmung der Alten verrät, ohne daß sie ein bestimmtes Vorbild hat, sind ganze Szenen aus dem „Poenulus“ (Der junge Punier, von Plautus), der „Mostellaria“ (Das Hausgespenst, von Plautus) und dem „Heautontimorumenos“ (Der Selbstpeiniger, von Terenz) genommen.

Der Schauplatz der Handlung ist Griechenland. Die Personen sind die der lateinischen Komödie: die gewohnten verschlagenen Sklaven, geizigen Väter, liederlichen Söhne. Zwei der letzteren, Erofilo und Caridoro, wollen einem Kuppler Lucramo zwei schöne Sklavinnen wegnehmen und bestehlen zu diesem Zwecke mit Hilfe ihrer Sklaven, Fulcio und Volpino, den Kuppler und die eigenen Väter. Einem von letzteren, Crisobolo, will man eine Kiste voll Goldgeweben entwenden und sie dem Kuppler als Pfand geben, als alles durch die unzeitige Heimkehr des Herrn verdorben wird, dem die schlauen Sklaven aber trotzdem das ihren jungen Herren für den Erwerb der beiden Sklavinnen nötige Geld abzunehmen verstehen.

Mit der moralischen Satire des Plautus und Terenz verbindet hier Ariosto die politische des Aristophanes, und die öffentlichen Beamten, die Höflinge u. s. w. werden zum Ziel genommen und verspottet, und das in einer Komödie, die vor dem Herzog aufgeführt wurde.

Obgleich nach dem Geständnis Ariostos die „Untergeschobenen“ (Suppositi), die zwischen 1502 und 1503 gleichfalls in Prosa geschrieben, aber erst 1509 in Ferrara zum erstenmal aufgeführt wurden, zum großen Teile den „Captivi“ des Plautus und dem „Eunuchus“ des Terenz nachgeahmt sind, entfernen sie sich schon ziemlich weit von den klassischen Vorbildern, wenn sie auch noch einige Figuren der lateinischen Komödie behalten, vor allen den Parasiten.

Wir befinden uns schon in Ferrara, dem Ferrara zur Zeit Ariostos. Ein junger Sizilianer, Erostrato, der dorthin zum Studium geschickt worden ist, verliebt sich in eine Tochter des reichen Damonio, und, um sie häufiger sehen und sprechen zu können, dringt er als Diener verkleidet (wie der Held des „Eunuchus“) in das Haus ihres Vaters ein. Hier aber findet er in seinem eigenen Professor, dem reichen Cleandro, einen Nebenbuhler. Cleandro, der bei der Einnahme von Otranto seinen Sohn und Erben verloren hat, wünscht sich wieder zu verheiraten und bietet daher eine Summe von 2000 Dukaten, um das Mädchen zu bekommen. Der Vater ist auch bereit, auf den Handel einzugehen, und Erostrato steht vor dem Verlust der Geliebten. Aus dieser Gefahr wird er natürlich durch den gewohnten Diener befreit, der, wie in den „Captivi“, des jungen Herrn Rolle spielt, als Schüler verkleidet die Universität besucht, mit Hilfe eines Senesen, der sich als Vater Erostratos ausgeben läßt und gleichfalls eine Summe verspricht, um die Hand des Mädchens anhält und die Heirat abschließt. Inzwischen kommt der wirkliche Vater Erostratos, und Damonio entdeckt die schon sehr weit gediehenen Beziehungen zwischen seiner Tochter und dem angeblichen Diener. Es gibt eine gewaltige Aufregung, aber alles beruhigt sich wieder, als der alte Cleandro

durch den Vater Erostratos erfährt, daß der vermeintliche Diener und sein Schüler niemand anders als sein verlorener Sohn ist. Da nun kein Grund mehr vorhanden ist, daß Cleandro sich wieder verheiratet, heiraten sich statt dessen die beiden Liebenden, die schon seit einiger Zeit Mann und Frau sind.

Aufs neue wurden die „Suppositi" in Rom im Vatikan mit den von Raphael gemalten Szenerieen vor Leo X. aufgeführt, der durchaus keinen Anstoß an den obscönen Zweideutigkeiten im Prologe nahm. Sie sind ein Intriguenstück wie alle Komödien des 16. Jahrhunderts, und die Charaktere sind kaum angedeutet. 1566 wurde das Werk ins Englische übersetzt und veranlaßte Shakespeare, der ganze Szenen und Situationen daraus entlehnte, zu seiner Jugendkomödie, der „Bezähmten Widerspenstigen", die jedoch eine lebenswahrere Charakterkomödie darstellt.

Origineller und unabhängiger war Ariost in seinen nächsten drei Komödien. Der „Negromant" (Negromante), der Leo X. am 16. Januar 1520 geschickt wurde, aber nicht in Rom, sondern erst 1530 in Ferrara zur Aufführung kam, ist der erste Versuch einer originellen satirischen Charakterkomödie in Italien, denn er verspottet den Astrologen, eine der Komödie der Alten unbekannte Person, und die gerichtliche Astrologie, an die mitten in der Renaissance mit den meisten Italienern ganz Europa glaubte.

Freilich ist Meister Jachelino, der Astrolog, die wichtigste Figur der Komödie, an den sich alle wenden, um aus Verlegenheit und Kummer zu kommen, ein zu grober Betrüger, und man begreift nicht, wie so viele Leute von ihm hinters Licht geführt werden können. Er läßt den in Cintios rechtmäßige Gattin Emilia verliebten Camillo in einer Kiste in das Haus seiner Angebeteten bringen, damit, wenn diese Kiste von Cintio entdeckt würde, Grund vorhanden wäre, die Ehe zu lösen. Die Kiste wird aber in das Haus der Lavinia getragen, mit der Cintio heimlich verheiratet ist. Daraus entstehen Mißhelligkeiten und Erkennungen, bis man endlich findet, daß Lavinia die Tochter von Cintios Adoptivvater ist. Jetzt gibt dieser gern seine Tochter Cintio, und Emilias Vater willigt ein, daß sie ihren Camillo heiratet. Der Astrolog, der ein gutes Geschäft gemacht zu haben glaubt, da er seinen Diener ausgeschickt hat, das Haus Camillos zu plündern, muß enttäuscht abziehen, da der Diener sich nach der entgegengesetzten Richtung aus dem Staube gemacht hat.

Die „Lena", deren Stoff und Charaktere auch dem 16. Jahrhundert angehören, nicht der griechisch-römischen Zeit, und die zum ersten Male 1529 in Ferrara aufgeführt wurde — Francesco d'Este, Alphons' I. Sohn, sprach den Prolog — ist eine soziale Satire, in der die Charaktere besser entwickelt sind als in den übrigen Stücken ihres Verfassers. Flavio, Lucinas Geliebten, gelingt es, mit Hilfe des Dieners Corbolo seinen und ihren Vater zu überreden, ihm das Mädchen zur Frau zu geben. Aber es ist die unmoralischste Komödie Ariostos, voll Unanständigkeiten und zweideutiger Ausdrücke.

Bei seinem Tode hinterließ der Dichter eine noch unfertige fünfte Komödie: „Die Studenten" (Gli studenti), die sein Bruder Gabriele und sein Sohn Virginio jeder für sich vollendeten und „La Scolastica" nannten. Von der Bearbeitung Virginios besitzen wir nur noch den Prolog, vollständig dagegen die Gabrieles, aber auch sie erstreckte sich nur auf die schon vorbereitete und vorauszusehende Lösung (Akt V, Szene 4 und 5). Die Komödie handelt von der Liebe zweier Studenten, die ein fröhliches Ende nimmt. Da die Bearbeitung so wenig an dem Stücke zu thun fand, kann man dieses ganz als eine Arbeit Lodovicos betrachten. Es ist ein schönes Sittengemälde und die beste Komödie Ariostos, besonders wegen der Charakterzeichnung. Die Gefühle der handelnden Personen sind edler und anständiger, der Stoff ist rein italienisch, modern und lebendig. Nichts außer der Form verrät die Nachahmung der Klassiker.

Auch in die „Scolastica" sind wie in die anderen Komödien Ariostos satirische Ausfälle gegen die Sitten in Ferrara und in Italien überhaupt verwoben, und beachtenswert ist der Dominikaner, der den alten Bartolo abrät, nach Rom zu reisen, weil er die Absolution für eine Jugendsünde, die er vom Papste zu erflehen wünscht, ja auch von ihm erhalten könne, ohne die



Die Tasso-Eichen in Rom. *Nach einer Zeichnung von Richard Püttner.*

Anstrengungen der Reise auf sich nehmen zu müssen: „Das kann man schon in ein frommes Werk umwandeln. Es gibt auf der Welt keine so große Verpflichtung, die man nicht durch Almosen ablösen könnte.“ Ebenso wird im „Negromante“ — in einem vor dem Papste gesprochenen Prologe! — der Ablaß verspottet, der, von Leo X. eingeführt, das Zeichen zum Aufruhr in Deutschland gab. „Er“, sagt der Dichter, „wird für einen geringeren Preis bewilligt, als im Mai die Artischoken kosten.“

Alle Komödien Ariostos sind in ungereimten gleitenden (sdruccioli) Elfsilblern (vgl. S. 248) geschrieben, die beiden ersten vorher zunächst in Prosa. Mit diesen Elfsilblern sollte eine Annäherung an den komischen lateinischen Vers, den iambischen Trimeter, erreicht werden, und auch die folgenden Lustspieldichter bedienten sich entweder der Prosa, welche die gesprochene Sprache wiedergab, oder ebener (piani) oder gleitender Elfsilbler.

Im „Negromante“ wurde, wie wir sahen, der verliebte Camillo in einer Kiste in das Haus seiner Angebeteten getragen. Diese List entnahm Ariosto der „**Calandria**“, der berühmten Komödie eines Freundes und Schützlings der Medici, eines geschickten Diplomaten und Weltmannes, des späteren Kardinals **Bernardo Dovizi** (1470—1520), der nach seinem Geburtsort im Casentino **Bibbiena** genannt wurde. Das Werk wurde am 13. Februar 1513 aufs glänzendste in Urbino aufgeführt, sieben Jahre nach Ariostos Komödie. Den Prolog — der Dovizis in lucianischem Stile kam zu spät und wurde nie mit der Komödie zugleich gedruckt — verfaßte Baldassare Castiglione, der auch das Fest in einem sehr bekannten Brief beschrieb.

Die „Calandria“, d. h. die Komödie von dem dummen Ehemann Calandro, einem Nachfolger des Calandrino Boccaccios, dem Bibbiena viele Situationen und geistreiche Witze entlehnt hat, ist eine der vielen Nachahmungen der „Menächmen“ des Plautus im 16. Jahrhundert, mit dem Unterschiede jedoch, daß in der italienischen Komödie die beiden Zwillinge Lidio und Santilla verschiedenen Geschlechtes sind, wodurch die Komik größer wird.

Bei der Eroberung von Modone getrennt, kommen die Zwillinge, ohne voneinander zu wissen, nach Rom, und hier nimmt die eine, Santilla, Männerkleider an, läßt sich wie der Bruder nennen und soll die Tochter ihres Wohlthäters Perillo heiraten, während Lidio, als Frau verkleidet, unter dem Namen der Schwester unbehindert Fulvia, die Frau des Calandro, lieben kann, der seiner Gattin Nebenbuhler wird, da er bis über die Ohren in die vermeintliche Santilla verliebt ist. Ein prächtiges Original, Fessenio, Lidios Diener, der von Boccaccios Malern Bruno und Buffalmacco abstammt, führt Calandro hier an der Nase herum wie jene im „Decamerone“ den Calandrino. Als Fulvia sich aus Irrtum an den falschen Lidio, d. h. an Santilla wendet, passiert es, daß die Frau die Frau sucht und der Mann den Mann. Lidio schwebt in Gefahr, mit seiner Geliebten entdeckt zu werden, als Santilla, die den Bruder erkannt hat, unverzüglich für ihn eintritt. Jetzt, nachdem ihr wahrer Stand offenbart ist, heiratet Santilla Fulvias Sohn und Lidio, der weiter der Liebhaber von Calandros Frau bleibt, Perillos Tochter.

Die „Calandria“ ist nicht mehr eine Komödie, sondern eine Farce voll lustiger und unanständiger Späße. Sie ist in Prosa geschrieben, weil sie „familiäre Reden und Handlungen darstellt“. Der Dialog ist voll Feuer und lebendig, der Stil elegant und leicht, wenn auch in den Monologen gesucht und Boccaccio nachgeahmt. Aber der Stoff ist ganz unmoralisch, und es sind zu viele unanständige Zweideutigkeiten und Obscönitäten in dem Stücke. Wüßte man nicht, welche Sittenfreiheit an den Höfen des 16. Jahrhunderts herrschte, so wäre es sehr zu verwundern, daß dergleichen von einem Manne geschrieben wurde, der wenige Jahre später den Kardinalshut bekam und nicht nur von sehr ehrbaren Frauen, wie der züchtigen Elisabetta Gonzaga, Herzogin von Urbino, und ihrer Schwägerin, der hochgebildeten Isabella d'Este, Markgräfin von Mantua, sondern auch vom Papste selbst und den Kardinälen mit Beifall angehört wurde, die sich über sein Stück totlachen wollten, während der Donner der Reformation fern

im Vaterlande des Arminius grollte (1518). Auch Heinrich II. und Katharina von Medici nahmen einige Jahre später an dem Werke keinen Anstoß, als sie 1548 in Lyon einer neuen Aufführung durch italienische Schauspieler beiwohnten.

Nicht im Stil, wohl aber in der Charakterzeichnung und in der Erfindung der Situationen übertrug, wie Bibbiena, auch der hervorragende florentinische Patriot und Politiker Niccolò Machiavelli (1469—1527) die Kunst Boccaccios auf die Komödie, doch war er eine tiefer angelegte Natur und mit reinerem Geschmack begabt als der Verfasser der „Calandria“. Seine „Mandragora“ (Alraun), die nach 1513, wahrscheinlich zwischen 1519 und 1520, geschrieben und zum erstenmal 1524 in Rom gedruckt wurde, gilt für die schönste und originellste Komödie der italienischen Litteratur jener Zeit, und Voltaire rühmte, daß sie selbst den Werken des Aristophanes überlegen sei und nur denen Molières nachstehe. Ihr größter Wert besteht darin, daß sie Charakter- und Intriguenkomödie zugleich ist, während alle anderen Komödien des 16. Jahrhunderts ausschließlich Intriguenstücke sind.

Paolo Giovio erzählt, daß die Personen, die Machiavelli auf die Bühne gebracht hat, in Florenz wohlbekannt gewesen seien. Callimaco, ein geistvoller junger florentinischer Kavalier, kehrt von Paris in seine Heimat zurück, ganz entflammt von Liebe zu der ehrbaren und klugen Lucrezia, deren Schönheit er hat preisen hören. Sie ist die junge Gattin eines dummen und anmaßenden Rechtsgelehrten, des alten Nicia, der alle Ärzte befragt, alle Mittel angewendet und den Heiligen Gelübde und Gebete dargebracht hat, um einen Erben zu erhalten, aber umsonst. Jetzt will er es mit Bädern versuchen, als durch eine von dem Diener Ligurio eingefädelte List Callimaco, als Arzt verkleidet, zu ihm kommt und als sicheres Mittel gegen die Unfruchtbarkeit einen Alrauntrank anrät. Da sich sogar die Königin von Frankreich dieser Kur mit Erfolg bedient haben soll, geht Nicia auf den Vorschlag ein, nur ist die Anwendung des Mittels nicht ganz ohne Gefahr. Der erste nämlich, der sich der Frau nach dem Genuß des Trankes nähern wird, muß rettungslos sterben, und da Nicia selbst natürlich nicht dieser Erste sein mag, so kommt man überein, den ersten besten jungen Mann, den man am festgesetzten Abend auf der Straße findet — es ist überflüssig zu bemerken, daß dies Callimaco sein wird — ins Schlafzimmer der Lucrezia zu bringen und dort bis zum Morgen eingeschlossen zu halten. Lucrezia, bis dahin unschuldig und rein, aber jetzt von ihrer einfältigen Mutter und ihrem Beichtvater, dem gemeinen, von Ligurio bestochenen Fra Timoteo, dazu überredet, ihren Gemahl zufrieden zu stellen, schickt sich in dies neue Leben und widersetzt sich dem Vorschlage Nicias nicht, daß Callimaco sie von nun an täglich besucht. Der gute Nicia aber gibt dem jungen Liebhaber zu seinen Besuchen selbst einen Hausschlüssel, da er ihnen ja als Arzt einen so großen Dienst erwiesen hat.

Hier sind die Personen alle modern und haben nichts mit den Typen der lateinischen und griechischen Komödie zu thun. Sie ähneln aber, wie schon gesagt, den von Boccaccio geschaffenen Gestalten: Dottor Nicia erinnert an Meister Simone und Calandrino, Fra Timoteo an Frate Alberto da Imola; Callimaco verliebt sich aus der Ferne in Lucrezia, genau wie Lodovico im „Decamerone“ (VII, 7), der, gleichfalls in Paris, für Beatrice, die Gattin des Egano in Bologna, entbrennt, als er ihre Schönheit rühmen hört, und endlich in den Besitz der geliebten Frau kommt. Auch die Situation des Callimaco, dem es gelingt, Lucrezias Liebe zu erlangen, nachdem er sich ihr durch List genähert hat, ist ganz identisch mit der des Ricciardo Minutolo und der Frau des Filippello Fighinolfi bei Boccaccio (III, 6). Ligurio ist ein talentvoller, durchtriebener Bursche, er ist sehr glücklich in all seinen Erfindungen und hat nichts mit den gewöhnlichen plautinischen Dienern zu thun, die ohne Änderung in die Komödie des 16. Jahrhunderts herübergenommen wurden.

Der am besten gezeichnete und interessanteste Charakter von allen ist Fra Timoteo, ein Vorläufer des Tartuffe, der, durch Gold und seine eigene Schlechtigkeit verführt, Lucrezia um Gottes und der Kirche willen dazu überredet, Ehebruch zu begehen und, wie sie glauben muß,

den Tod eines armen jungen Mannes zu verursachen. Als alles vollzogen ist, gehen sämtliche Beteiligten, mit dem Mönch an der Spitze, in die Kirche, um für einen so glücklichen Tag zu danken. Wie sollte man hierin nicht die blutigste Satire gegen die Verderbtheit des geistlichen Standes erkennen, die Machiavelli an anderer Stelle als den Hauptgrund für den Verlust der Freiheit und der Unabhängigkeit Italiens bezeichnet? Wenn er in seiner florentiner Geschichte, wie wir sehen werden, die politische Krankheit seines Vaterlandes und in seinen Abhandlungen und Diskursen die Heilmittel dafür zeigt, so hat er in seiner „Mandragora“ — denn seine Werke bilden ein Ganzes — die moralische Krankheit Italiens kennzeichnen wollen.

Einen moralischen Zweck verfolgte er auch mit seiner zweiten Komödie, der „Clizia“, die 1525 in Florenz aufgeführt wurde. Wie er in der „Mandragora“ augenscheinlich auf die schlimmen Folgen einer Heirat hindeuten wollte, die nicht aus gegenseitiger Zuneigung geschlossen ist, so wollte er hier zeigen, wie man eine Familie gut und mit der Aussicht auf ein glückliches Zusammenleben gründet. Danach erscheinen die beiden Lustspiele also als zwei Teile eines einzigen Dramas. Obgleich die Intrigue der „Clizia“ im großen und ganzen die der „Casina“ des Plautus ist — Nebenbuhlerschaft eines Alten und seines Sohnes in der Liebe zu einem ins Haus gekommenen Mädchen; Beschämung des Alten durch seine Frau; Liebesglück des Sohnes, der dann das Mädchen heiratet, als sich herausgestellt hat, daß es von Adel ist — so ist die Handlung in Machiavellis Stück doch geschickter angelegt als in dem des römischen Dichters, zumal da der in der „Casina“ abwesende Sohn hier anwesend ist. Die Charaktere sind moderner und italienischer geworden und der Wirklichkeit genähert, während sie bei Plautus Typen der neuen athenischen Komödie blieben.

Ariosto, Bibbiena und Machiavelli waren die Gründer der italienischen Komödie im 16. Jahrhundert. Ihre Nachfolger — und sie waren zahllos — schlugen entweder ohne weiteres den von ihnen gebahnten Pfad ein oder schlossen sich der lateinischen Komödie oder deren damals entstandenen mehr oder weniger freien Nachahmungen und Ableitungen an; fast keiner ging seine eigenen Wege und war originell.

Wie in seiner Tragödie „Orazia“ (vgl. S. 303) ist Aretino in seinen Komödien einer der Wenigen, die sich nicht ganz zum Sklaven des lateinischen Theaters machen. Bei ihm ist dies jedoch nicht Vorsatz, sondern nur eine Folge seiner geringen klassischen Bildung. Er zeichnet mit wenigen Zügen, ohne Tiefe und flüchtig Typen und Figuren der Zeit nach der Wirklichkeit, so daß seine Komödien, ohne viel Mühe, ohne Plan und Nachdenken verfaßt, in erster Linie kulturhistorisches Interesse haben.

Der „Hufschmied“ (Il Marescalco, 1533) zeigt uns einen hartnäckigen Weiberfeind, den Hufschmied des Herzogs von Mantua, den dieser aus Scherz zu heiraten zwingt. Als die Verlobten sich aber küssen sollen, stellt es sich heraus, daß die angebliche Braut ein Page ist. Die „Kurtisane“ (Cortigiana, 1534) ist eine Satire auf die römische Kurie, bei welcher der dumme Senese Maco, ein Grammatiker und Feind des Aonio Paleario, ein Unterkommen finden möchte. Er läßt sich deswegen von dem Maler Andrea, einer historischen Persönlichkeit, einem Aretino befreundeten Spaßvogel, unterweisen, während gleichzeitig ein anderer Dummkopf, Parabolano, der für eine Livia schmachtet, von seinem eigenen Diener Rosso — dieser ist gleichfalls eine historische Persönlichkeit — zum besten gehalten wird, der ihn statt von seiner Schönen mit Hilfe der Kupplerin Alvigia von der Frau des Bäckers empfangen läßt. Nach dieser bigotten Kupplerin, ihren Mitschwestern und den Dirnen, die Aretino sehr geschickt und glücklich zeichnet — das war eben seine Sphäre — gestaltete der französische Satiriker Mathurin Regnier in einer berühmten Satire die alte heuchlerische Dirne Macette, eine Schwester Tartuffes.

Das Urbild dieser letzteren Figur ist hingegen der „Heuchler“ (Ipocrito, 1542) Aretinos, ein schmarotzender, jesuitischer Priester, der stets das Wort „Barmherzigkeit“ im Munde führt. Ein Nachfolger des

plautinischen Parasiten, schmeichelt er sich in den Familien ein, um Mittagessen und Trinkgelder zu erhaschen, und da er auch den Kuppler spielt, gelingt es ihm, des Liseo Tochter Annetta dem verliebten Zeffiro in die Hände zu spielen, während er gleichzeitig Heiratsvorschläge für Liseos andere Tochter macht, der er beigebracht hat, sich über nichts zu wundern und stets zu sagen: „Todo es nada" (Alles ist nichts). Allerdings spielt dieser gewöhnliche Egoist, der gegen alles unempfindlich ist, nicht einmal die Hauptrolle in der Komödie, wie es doch sein sollte und im „Tartuffe" Molières auch ist, der sicher den „Ipocrito" kannte und ihn benutzte, um seine unsterbliche Figur zu schaffen.

In der „Talanta" endlich ist eine Dirne und ihr Geliebter gezeichnet, der Hauptmann Tinca, ein miles gloriosus. Aber die Komödie, nur in den Einzelheiten gut gearbeitet und interessant wegen der getreuen Schilderung des gleichzeitigen italienischen Volkslebens, ist im ganzen weitschweifig und von Episoden überwuchert. Eine Reihe gelungener Familiengemälde und nach der Wirklichkeit gezeichneter Figuren bietet der „Philosoph" (Filosofo, 1546). Aretino bringt hier einerseits Andreuccio di Perugia aus dem „Decamerone" (II, 5) auf die Bühne, indem er ihn, um seine Quelle anzudeuten, Boccaccio nennt und ihn von einer Dirne, die sich für seine Schwester ausgibt, hinters Licht führen läßt, während andererseits ein Philosoph, Plataristotile, auftritt, der über seine Bücher seine Frau vernachlässigt und von ihr zur Vernunft gebracht wird.

Als Nachahmungen der Komödien Aretinos, d. h. als Darstellungen der gemeinen Wirklichkeit und Schilderungen von Dirnen, Kupplerinnen und verschlagenen Dienern, mögen hier erwähnt werden: die „Kupplerin" (Ruffiana, 1552) des Römers Ippolito Salviani (1514–72), der Arzt des Papstes war; der „Ermafrodito" (Hermaphrodit), die „Contenti" (Zufriedenen) und die „Fantesca" (Dienstmädchen) des Musikers Girolamo Parabosco aus Piacenza (1524?–60), der auch als lyrischer Dichter und Verfasser von Novellen auftrat; die an Bibbienas „Calandria" erinnernde „Trinuzia" (Die drei Hochzeiten) und die den „Menächmen" des Plautus nachgeahmten „Lucidi" (Name) des Florentiners Agnolo Firenzuola (1493–1548?), eines Freundes Aretinos, der auch Novellen und burleske Gedichte schrieb; und endlich die „Leonida" (1583) Benetto Ghirardis, der dieselben Vorzüge und Fehler wie sein Vorbild aufweist. Weil er lebensvolle, sehr gut gezeichnete Personen auf die Bühne gestellt hat, kann man auch den berühmten Annibale Caro, von dem wir später noch zu sprechen haben, zu den Nachahmern Aretinos rechnen, dessen satirische Absicht ihm aber fern lag.

In den „Straccioni" (Die Zerlumpten, 1544?) stellt er zwei alte, ganz zerlumpte und schmierige Brüder aus Chios dar, die in Rom leben und gegen die Grimaldi in Genua einen Prozeß führen. Als sie ihn gewonnen haben, werden sie plötzlich reich und glücklich, und durch verschiedene unerwartete Zufälle werden sie mit Verwandten umgeben, denen sie Gutes thun können.

Auch der berühmte Philosoph Giordano Bruno aus Nola (1548–1600) kann als Darsteller der gemeinen Wirklichkeit in seinem 1582 zu Paris veröffentlichten „Candelaio" (Der Hahnrei) ein Nachfolger Aretinos genannt werden. Seine Hauptperson ist Manfurio, womit er besonders den Pedanten aufs Korn nahm, der, ein Sohn der Renaissance, zwar auch der klassischen Welt nicht unbekannt war und in des Plautus „Bacchides" vorkam, aber doch erst im 16. Jahrhundert in der fidenzianischen Dichtung, von der noch die Rede sein wird, von der Novellistik und endlich von der Komödie verspottet wurde, die ihn am vollkommensten zeichnete.

Manfurio, ein bemitleidenswerter Schwächling, der eine halb lateinische und halb italienische Sprache redet, gerät unter vier Schufte, die ihn furchtbar nasführen, ihm allerlei Streiche spielen und ihn schließlich beraubt, verspottet und geprügelt, aber bis zur letzten weisheitsvollen Rede, womit er die Zuschauer verabschiedet, als Pedanten zurücklassen. Damit sind zwei andere Handlungen verknüpft, die wie jene alte Formen der ewigen menschlichen Narrheit zeigen: die des alten Bonifacio, der seine schöne Gattin Carubina verläßt und einer Dirne nachläuft, aber gleichfalls von einem Zauberer und einer Kupplerin betrogen und gezwungen wird, seine Frau und deren Geliebten, der inzwischen ihre Gunst gewonnen hat, um Verzeihung zu bitten; und die des habgierigen Bartolomeo, der von einem Betrüger Cencio

die Kunst, Gold zu machen, gelernt zu haben wähnt und ihn gehörig dafür bezahlt. Von Cencio im Stich gelassen, fällt er gleichfalls in die Hände von Schurken und wird beraubt und übel zugerichtet.

Florenz mit seiner lebendigen, gewandten und witzigen Sprache war die Heimat der meisten italienischen Komödienschriftsteller im 16. Jahrhundert. Der Geschichtschreiber Donato Giannotti (1492—1573) wurde wie Machiavelli in der Verbannung Lustspieldichter und verfaßte in Nachahmung der „Clizia“ seines Landsmannes den „Vecchio Amoroso“ (Der alte Liebhaber, 1536), der auch den „Mercator“ und die „Mostellaria“ des Plautus nachahmt. Lorenzino de' Medici, der berühmte Brutus des 16. Jahrhunderts, schrieb 1536 zur Hochzeit seines Vetters Alessandro, des Herzogs von Florenz, den er ein Jahr später ermorden sollte, die „Aridosia“ (so genannt, weil die Hauptperson erzgeizig [più arido della pomice] ist), die, eine freie Nachahmung der plautinischen „Aulularia“ mit einigen aus der „Mostellaria“ und den „Adelphi“ des Terenz entlehnten Zügen, in den Situationen und in der Entwickelung der Charaktere originell ist, nach der Wirklichkeit zeichnet, echte Komik aufweist, einen geistreichen, lebendigen Dialog besitzt, kurz, eine der besten Komödien des 16. Jahrhunderts genannt werden muß. Luigi Alamanni, den wir schon kennen gelernt haben (vgl. S. 284), schrieb um 1550 gleichfalls eine Komodie, die „Flora“, ohne ein bestimmtes Vorbild vor Augen zu haben. Er hielt sich aber im Kreise der gewöhnlichen klassischen Figuren und Intriguen und bildete in seinen Versen die Jamben der lateinischen Lustspieldichter nach. Der graziöse Prosaiker Giambattista Gelli (1498—1563), der ursprünglich Schuhmacher, aber später an der florentinischen Akademie Erklärer Dantes war, ahmte Machiavelli nach; er soll eine von diesem unvollendet hinterlassene Komödie zum Abschluß gebracht und unter dem Titel „La Sporta“ (Der Korb, 1543) als sein Eigentum ausgegeben haben. Das Werk ist eine freie Nachahmung der „Aulularia“ des Plautus mit einigen dem Leben entnommenen Figuren. Der „Clizia“ Machiavellis gesteht Gelli den Stoff zu seiner zweiten, unbedeutenden Komödie „L'Errore“ (Der Irrtum, 1555) entlehnt zu haben.

Francesco d'Ambra (1500?—1558), gleichfalls Mitglied der Akademie, sucht in seinen Komödien „Il Furto“ (Der Diebstahl, 1544), „I Bernardi“ (Die beiden Bernharde, 1547), „La Cofanaria“ (Kastenkomödie, 1558?) etwas darin, neue Situationen zu erfinden und durch Verwechselung von Personen, Mißverständnisse und falsche Anklagen große Verwirrung hervorzurufen, aber trotzdem weckt er Interesse, weil er rasch und lebendig in der Darstellung ist. Ein Nachahmer Ariostos war hingegen einer der besten burlesken Dichter, der Novellist Anton Francesco Grazzini (1503—84), in der Akademie der Umidi Lasca (Barbe) genannt, der von Beruf Apotheker war. Der klassischen Bildung wenig zugethan, begeistert für die moderne, in dem engen florentiner Gesichtskreis eingeschlossen, war er in der Theorie der Nachahmung des römischen Theaters abhold, in der Praxis verwendete er jedoch, vielleicht wider Willen, mehr als einen ihrer Kunstgriffe, besonders die Wiedererkennungsszenen. Die „Gelosia“ (Die Eifersucht, 1550) schildert einen Streit gegen einen eifersüchtigen Alten und ist eine Nachahmung der Episode Ariostos von Ginevra („Rasender Roland“, IV, 57 ff.). Sie hat Anklänge an die „Suppositi“ und die „Cassaria“ Ariostos und an den „Assiuolo“ (Die Eule) Cecchis (vgl. S. 312), der im selben Jahre aufgeführt wurde, und wurde von Larivey („Le Morfondu“) nach Frankreich gebracht. Die „Spiritata“ (Die Besessene, 1560) — ein Mädchen stellt sich besessen, um nicht einen Alten heiraten zu müssen — ahmt auf dem Umwege der „Aridosia“ (vgl. S. 260) die „Aulularia“ und „Mostellaria“ des Plautus nach. Die „Strega“ (Die Hexe, 1582), Grazzinis beste Komodie, erinnert an die Lustspiele Ariostos,

den „Negromante“, die „Scolastica“ und die „Suppositi“, und von ihnen und einigen Komödien des Plautus stammt auch die „Sibilla“ (Die Sibylle) ab. Die „Pinzochera“ (Die Betschwester) führt auf die „Cortegiana“ (Die Kurtisane) Aretinos, auf Boccaccios „Decamerone“ und die „Calandria“ zurück; auf die beiden letzten und die „Lucidi“ Firenzuolas, den „Rasenden Roland“ und die „Suppositi“ die „Parentadi“ (Die Ehen, 1582), eine Jugendkomödie Grazzinis in klassischem Stile. Das „Arzigogolo“ (Gaunerkniff), das man jetzt Lasca zuschreibt, der den Stoff zunächst zu einer Farce verwendet hatte, führt einen schlauen Bauern vor, der wie der Schäfer Thibaut Aignelet in der französischen Farce „Pathelin“ von seinem Advokaten den Rat bekommen hat, sich vor Gericht verrückt zu stellen und als Antwort auf alle Fragen des Richters nur immer zu pfeifen, der nun aber auch pfeift, als der Advokat ihm zwei Thaler Honorar abverlangt. Eine Farce Lascas, „Il Frate“ (Der Mönch), ein unzüchtiger Scherz im Geschmack der „Mandragora“, wurde Machiavelli zugeschrieben (die sogenannte „Komödie in Prosa“, Commedia in prosa). Durchaus nicht origineller, aber dezenter und ärmer an komischem Talent als Machiavelli, hat auch Lasca nur wegen seiner lebendigen, ausgelassenen, echt florentinischen Sprache Bedeutung.

Gegen den Historiker Benedetto Varchi (1503–65), den Verfasser einer albernen, weitschweifigen und nüchternen, aber sehr moralischen Komödie, „La Suocera“ (Die Schwiegermutter, 1557?), einer Übersetzung und Nachahmung der „Hecyra“ des Terenz, richtete Lasca den Prolog seiner „Strega“. Varchi wollte mit Bernardino Pino da Cagli, dem Verfasser einer anständigen und originellen Komödie „Gli ingiusti sdegni“ (Der ungerechte Zorn, 1533), und mit Girolamo Razzi, der drei Komödien schrieb („La Balia“, Die Amme, „La Cecca“, Francisca, und „La Costanza“, Konstanze), die zu ernst, aber nicht allzu moralisch sind, die Unsittlichkeit aus der Komödie verbannen und letztere zu einer Schule der Tugend machen.

Machiavelli und Ariosto ahmte auch der Notar Giammaria Cecchi (1518—87) nach, der fruchtbarste, gewandteste und vielseitigste Dramendichter der Zeit, Verfasser von Farcen („I malandrini“, Die Bösewichter, und „La romanesca“, Die Römerin) und von Rappresentazionen, die er neu belebte, indem er sie in Akte einteilte und durch Einführung von Personen aus der Komödie bereicherte („La morte del re Acab“, Der Tod des Königs Ahab, „L'esaltazione della Croce“, Die Erhebung des Kreuzes, „Il figliuol prodigo“, Der verlorne Sohn, sein Hauptwerk). Sein „Assiuolo“ (Die Eule, 1550) ist nach dem lächerlichen Eulenschrei (chiù, chiù) genannt, den ein alter, verliebter Doktor nachahmen muß, um bei seiner Geliebten Einlaß zu erhalten. Er gibt sich auch alle Mühe, aber seine Angebetete ist vollkommen taub für seine Wünsche, läßt ihn nachts ruhig auf ihrem Hofe chiù, chiù schreien und vor Kälte mit den Zähnen klappern, während ihn seine Frau gleichzeitig mit einem jungen Mann hintergeht. Das Stück, das sich in vielen Beziehungen eng an eine Novelle Boccaccios anlehnt, ist nach Cecchis eigener Versicherung „nicht aus Terenz oder Plautus genommen“, sondern der Wirklichkeit nachgebildet. Am Schlusse gleicht es der „Mandragora“, mit der zugleich es 1515 in Florenz vor dem aus Bologna heimgekehrten Leo X. aufgeführt wurde. In anderen seiner zahllosen Komödien in Vers und Prosa, zu deren Abfassung er jedesmal nicht mehr als elf Tage verwendete, folgte Cecchi dagegen lateinischen Mustern, wie in den „Dissimili“ (Die Unähnlichen) den „Adelphi“, im „Martello“ (Der Hammer) der „Asinaria“, in den „Rivali“ (Die Nebenbuhler) der „Casina“, in den „Incantesimi“ (Die Zaubereien) der „Cistellaria“, in den „Sciamiti“ (Die bunten Tuche) teilweise der „Mostellaria“, in der „Dote“ (Die Mitgift) dieser und dem „Trinummus“, in der „Moglie“ (Die Frau) letzterem, den „Menächmen“ und der „Andria“, in der „Stiava“

(Die Sklavin) dem „Mercator“. In den Lustspielen seiner eigenen Erfindung, die auf Ereignissen beruhen, wie sie jüngst in Florenz, Siena, Pisa und Rom vorgekommen waren, ist die Handlung sehr verwickelt. Der Dichter verstand es gut, eine für die Bühne brauchbare Handlung zwanglos auszuspinnen, er warf die Charaktere keck hin und beherrschte die lebhafte toskanische Sprache bis in die feinsten Einzelheiten. So verdankte er seinen Erfolg bei den Florentinern der Darstellung ihrer Sitten und der Verwendung ihrer lebendigen Umgangssprache. Seine Werke sind ein wahres Arsenal volkstümlicher, klassischer und komischer Redewendungen, und diese bilden einen der Hauptreize seiner und der übrigen florentiner Lustspiele. Unter letzteren sei noch der „Stufaiuolo“ (Der Bader) Anton Francesco Donis (1513–75) erwähnt, eine Nachahmung des „Assiuolo“ und des „Granchio“ (Der Krebs), und der „Spina“ (1566) Leonardo Salviatis (1540–89).

Neben Florenz war der bedeutendste Mittelpunkt der Lustspieldichtung Venedig. Außer den „Simillimi“ (1548) Trissinos (vgl. S. 283), einer Nachahmung der „Menächmen“ des Plautus in reimlosen Versen und mit einem der alten griechischen Komödie nachgebildeten Chor, und den erwähnten Werken Parabosços (vgl. S. 310) haben wir Komödien von Dolce, Lodovico Domenichi, Luigi Groto und Ercole Bentivoglio, deren letzter aus Bologna stammte, aber lange in Venedig lebte. Von den fünf Komödien Lodovico Dolces (vgl. S. 300) sind die bemerkenswertesten der „Capitano“ (Der Hauptmann), in dem der plautinische „Miles gloriosus“ nachgebildet ist, und der „Marito“, der „Amphitryon“ der lateinischen Bühne, letzterer sehr unmoralisch und unwahrscheinlich, denn statt der Götter, welche die Gestalten des Herrn und des Dieners annehmen, treten darin zwei Männer auf, die sich außerordentlich ähnlich sehen. Die anderen drei Komödien Dolces haben Skandalgeschichten aus Rom und Venedig zum Gegenstande. Der „Ruffiano“ (Der Kuppler, 1552) ist nur die „Piovana“ (1548) Ruzantes (vgl. S. 314), aus dem Dialekt in die Schriftsprache übersetzt, sonst ganz wie jene eine Überarbeitung des plautinischen „Rudens“. Lodovico Domenichi bearbeitete die „Bacchides“ des Plautus in seinen „Due cortigiane“ (Zwei Kurtisanen, 1563), Luigi Groto machte in seiner „Emilia“ (1579) die „Epidicus“ zurecht. Zwei Komödien schrieb Bentivoglio, des Ariosto Freund, mit dem er oft als Lustspieldichter und Satiriker verglichen wurde: das „Fantasma“ (Das Gespenst), eine freie Nachahmung der „Mostellaria“, und den „Geloso“ (Der Eifersüchtige). Nur in der Form ist er jedoch glücklicher als sein berühmter Freund, denn er verwendete reimlose Verse, die er durch wechselnde Pausen der Prosa anähnelte.

Viele Lustspiele schrieb auch Giovan Battista della Porta (1530–1615), ein neapolitanischer Gelehrter, nach Giordano Bruno der einzige bekanntere Lustspieldichter dieser Gegend. Vierzehn seiner Komödien sind veröffentlicht. Von ihnen stammt die „Trappolaria“ (Fallenkomödie) von dem „Pseudolus“ (Lügenmaul), die „Fantesca“ (Das Dienstmädchen, 1610) von der „Casina“ (1597), die „Olimpia“ von den „Menächmen“ her. Unter den Lustspieldichtern Oberitaliens muß endlich noch der Graf Niccolò Secchi aus Brescia erwähnt werden, ein Günstling Karls V. und Ferdinands, des Königs der Römer und nach 1545 Kapitän der Gerechtigkeit in Mailand. Eine seiner Komödien nämlich, „L'Interesse“ (Das Interesse), hat Molière den Stoff zu seinem „Dépit amoureux“ geliefert.

Neben der gelehrten Komödie an den Höfen und in den Häusern der Patrizier blühte inzwischen auch das Volkstheater und besonders die ländliche Farce in der Toskana. Zuerst nur einfache Zwischenspiele der geistlichen Schauspiele, wurden diese Farcen allmählich zu besonderen

Stücken mit bequemer, freier Form ausgebildet. Sie wurden durch keine Regel beengt, hatten eine einfache, aber komische Handlung und brachten Personen niederen Standes und lächerliche Typen auf die Bühne. Die Hauptperson ist der Bauer, wie er wirklich ist, roh, tölpisch, dumm und manchmal auch verschmitzt, nicht wie er von der bukolischen Dichtung idealisiert wurde.

Ein Beispiel dieser ländlichen Farce ist die „Catrina" Bernis (vgl. S. 342) in Oktaven, worin zwei Bauern aus San Casciano — sie reden den Dialekt der dortigen Gegend — dargestellt werden, die zum Johannisfest nach Florenz gekommen sind. Sie geraten wegen Catrina, einer kräftigen Bauerndirne, in Streit, und diese entscheidet vor dem Bürgermeister und den beiden Liebhabern, wem sie angehören will.

Die ländliche Farce wurde besonders in Siena von Handwerkern gepflegt, die, ohne tiefere Bildung, selbst auf den Plätzen spielten und, berühmt geworden, von dem reichen senesischen Bankier Agostini Chigi, ihrem Beschützer, und Leo X. auch nach Rom gerufen wurden, um dort ihre Kunst zu zeigen. Die bekanntesten unter den Verfassern solcher Stücke waren Niccolò Campani (1478—1533?), der nach einer seiner Farcen der Strascino genannt wurde, und Pier Antonio dello Stricca. Ihre in Terzinen oder Oktaven und teilweise im Dialekt geschriebenen Farcen behandeln vor allem Liebe und Eifersucht, Streitigkeiten, Feste, Tänze und Gesänge der Bauern und sind oft unzüchtig. Jetzt interessieren sie uns nur noch als lebendige Sittengemälde.

Die ländliche Farce mischte sich durch Vermittelung der „Congrega dei Rozzi" (Tölpelverein), eines 1531 gegründeten Handwerkerbundes, mit der litterarischen Schäferdichtung, so daß sich neben den Personen der letzteren (Gottheiten, Nymphen und Hirten) der Bauer in seiner rohen Wirklichkeit findet. Auch die Rozzi waren Schauspieler und Dichter zugleich, und auch sie spielten in Rom. Jedoch bestand diese Akademie, deren Zweck Belehrung — man las Dante, Petrarca, Boccaccio und dann, von 1533 an, nur noch die „Arcadia" und die Gedichte Sannazaros — und an Festtagen fröhliches Beisammensein war, kaum neunzehn Jahre, da sie mehrfach von der Regierung unterdrückt wurde.

Aus den Komödien der Rozzi, denen sie aber an dramatischer Wirksamkeit, Feinheit der Beobachtung und dichterischer Kunst überlegen sind, stammten die Dialektlustspiele des Paduaners Angelo Beolco (1502—42), der gleichfalls ein berühmter Schauspieler und Sänger war und nach dem bäuerischen Helden mehrerer seiner Komödien Ruzante (ruzzare = scherzen) genannt wurde. Das erste seiner Stücke, „La Pastoral" (Die Hirtenkomödie), „eine Komödie nach bäurischer Weise" (1521?), in Terzinen und Frottole, bringt dieselbe Welt auf die Bühne wie die Komödien der Rozzi. Die anderen sind in Prosa geschrieben, zwei davon, die „Piovana" (Pfarreikomödie) und die „Vaccaria" (Kuhkomödie), vielleicht seine ersten, nur Zurechtstutzungen der plautinischen Komödien „Rudens" und „Asinaria" für die Volksbühne. In den folgenden ging er auf eigenen Füßen, und „Fiorina", die beste, ist ein fesselndes Bild des Landlebens.

Ein Mädchen, das sich einen Liebhaber gewählt hat, wird mit Gewalt in des Bauern Ruzante Haus gebracht, der sie liebt, ohne Gegenliebe zu finden, und die Eltern zwingt, ihm die Tochter zur Frau zu geben. Der Vater der jungen Gattin, Onkel Pasquale, eine sehr komische Person, bringt alles ins Geleise, indem er Ruzantes Schwester mit dem früheren Liebhaber seiner Tochter verheiratet.

Die Lustspiele Beolcos sind bewunderswert wegen ihrer Lustigkeit und Natürlichkeit. Ihr Verfasser liebte das Landleben und den Bauern, und obgleich er diesen lächerlich machte, bedauerte er doch seine traurige Lage.

Nachahmer Ruzantes war ein anderer Venezianer, der berühmte Schauspieler und Spaßvogel Andrea Calmo (1510—70), ja in seiner „Fiorina" plünderte er geradezu die gleichnamige Komödie seines Vorgängers. In seinen Lustspielen, worin außer mehreren Dialekten

auch verschiedene fremde Sprachen (griechisch, deutsch, slawisch) verwendet werden, entfernte er sich von Ruzantes Natürlichkeit und Einfachheit und ahmte in höherem Grade die litterarische Komödie nach. So überarbeitete er in der „Saltuzza" (Name) den „Assiuolo" Cecchis und Lascas „Frate", in der „Pozione" (Heiltrank) die „Mandragora". Seine vier dramatischen Eklogen in sdruccioli (vgl. S. 311) oder Terzinen sind eine Nachahmung derjenigen der Rozzi.

Unter dem Einflusse der litterarischen Komödie entstand wohl aus der volkstümlichen Farce um die Mitte des Jahrhunderts in Oberitalien die improvisierte Komödie, die „Commedia dell' arte" (Berufskomödie) genannt wurde, weil sie von Komödianten dargestellt wurde, die aus ihrer Kunst ein Gewerbe machten. Sie verbreitete sich besonders gegen Ende des Jahrhunderts, als die gelehrte Komödie zu verfallen begann, und hat mit den dramatischen Werken Ruzantes und Calmos viele Züge gemein: auch hier findet der Dialekt Verwendung, auch hier tritt der Verfasser zugleich als Schauspieler auf, auch hier kehren die Hauptpersonen in den verschiedenen Stücken wieder. Man schrieb nur den Gang der Handlung im allgemeinen kurz auf und deutete — darum hieß das Niedergeschriebene scenario — die Einteilung in Szenen an: den Dialog dagegen thaten die Schauspieler hinzu, die immer denselben Charakter, dieselbe Gegend und denselben Dialekt vertraten und daher meist die größte Gewandtheit in der freien Ausgestaltung ihrer Rollen entwickelten. Das älteste scenario, das wir besitzen, stammt aus dem Jahre 1568, und wir haben auch noch eins von dem Lustspieldichter Giovan Battista della Porta (vgl. S. 313), der dann danach seine gelehrte Komödie „La Trappolaria" verfaßte, die wie das scenario dem „Pseudolus" des Plautus entnommen ist. Von den Höfen und Akademien ausgeschlossen, blieb die Commedia dell' arte immer im Volke, dessen Gunst sie dafür ganz genoß, und aus dessen Anschauungen heraus sie Gestalten schuf. Jede italienische Provinz lieferte der Commedia dell' arte ihre Maske, ihren charakteristischen Typus: Bologna mit seiner berühmten Universität den Doktor, den lächerlichen Pedanten; die Handelsstadt Venedig den alten Kaufmann Pantalone; das den Spaniern unterworfene Neapel den Hauptmann Spavento, den Matamoros (Mohrentöter), den miles gloriosus; Bergamo, die Stadt der Lastträger, die beiden verschmitzten und dummen Diener, Arlecchino und Brighella, u. s. w. Sie alle gingen über die Alpen, wurden in ganz Europa volkstümlich und leben zum Teil noch heute. Und wenn sie in Italien von der Geistlichkeit verfolgt und von den gebildeten Dichtern und den Gelehrten verachtet wurde, wenn sie bis Goldoni und Carlo Gozzi keinen Einfluß auf das italienische Theater übte, so übte sie doch großen in Frankreich aus, vor allem auf das werdende Genie Molières. Ihre höchste Blüte fällt ins 18. Jahrhundert, und bei dessen Behandlung wird weiter von ihr zu reden sein.

Die italienische Komödie des Cinquecento ahmt die lateinische nach. Dies war bedingt durch die allgemeine Richtung der Litteratur, deren Hauptgrundsatz die Nachahmung der Klassiker war, durch die nie unterbrochene Tradition der lateinischen Komödie, durch die Lehren des Aristoteles über die neue Komödie der Griechen und durch die Ähnlichkeit, die zwischen den bürgerlichen und politischen Verhältnissen Italiens und denen jener fernen Zeiten herrschte, welche uns die lateinische oder, besser gesagt, die griechische Komödie vorführt. Wie diese zeichnet die italienische Komödie des 16. Jahrhunderts häusliche Vorgänge, ohne allzu häufig auf öffentliche Ereignisse anzuspielen. Sie weicht aber von jenen etwas ab durch einen gewissen Hang zur Satire, einen der besonderen Charakterzüge des italienischen Volkes und damals seine einzige Waffe gegen die Unterdrücker. Wie die lateinische, so ist auch die italienische Komödie vor allem eine Intriguenkomödie. Die Intrigue liegt meist in den Händen des Dieners, der wichtigsten Persönlichkeit in beiden Komödien, und ihr Hauptinhalt ist ein Liebesverhältnis zu Mädchen oder verheirateten

Frauen. Gewöhnlich wiederholt die italienische Komödie die lateinische, von einigen leichten Änderungen abgesehen, wörtlich; oder sie paßt die italienischen Sitten den römischen an, oder sie behält den Plan der lateinischen bei, verfährt aber bei der Ausarbeitung und Durchführung selbständig und fügt auch Szenen und Akte aus anderen Lustspielen oder von eigener Erfindung ein; oder sie bewahrt endlich nur die Form der lateinischen Komödie, ist aber in Inhalt und Durchführung ganz original. Zu letzterer Art gehören die Komödien Ariostos und Machiavellis „Mandragora“, die beste Komödie des italienischen Theaters.

Aus den höfischen dramatischen Eklogen des ausgehenden 15. Jahrhunderts (Baldassarre Taccone, Serafino dell' Aquila, Galeotto del Carretto, Bernardo Bellincioni, Baldassarre Castiglione) und den Schäfereklogen und -Komödien der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Antonio Epicuro, Luigi Tansillo, Giambattista Casalio, Fileno Addiacciato u. s. w.) entwickelte und erweiterte sich das Schäferdrama gegen die Mitte des Jahrhunderts. Von 1528 ist eine Schäferekloge „Flavia“ mit drei Personen, und aus dem Jahre 1538 stammt die „neue Hirtenkomödie“ „Amaranta“ Giambattista Casalios mit acht redenden Personen, geschrieben in Oktaven und Terzinen und eingeteilt in fünf Akte. Endlich erschien ungefähr 1545 die „Mirzia“ des Neapolitaners Antonio Epicuro (1475–1555), eine Erweiterung der Tragikomödie „La Cecaria“ (Blindengeschichte) oder „Dialogo delli tre ciechi“ (Dialog der drei Blinden, 1525), desselben Verfassers, aus der Tansillo (vgl. S. 281) sein Jugendwerk, den „dramatischen Schäferdialog“ „I Due Pellegrini“ (Die beiden Pilger), entlehnt hatte. Epicuro teilte das Stück in fünf Akte, worin Diana, die Nymphen und die Hirten auftraten, und sah es in Neapel, vielleicht in Gegenwart des Vizekönigs Don Pietro di Toledo, einer Aufführung gewürdigt. Dies sind die ersten Versuche des Schäferdramas, aber das erste wirkliche Schäferdrama ist das „Opfer“ (Sacrificio) des Agostino Beccari (1510?–90) aus Ferrara, das dort im Palaste des Francesco d'Este vor Herzog Ercole II. und dessen Sohn Luigi am 11. Oktober 1555 aufgeführt wurde.

Drei Nymphen, Callinome, Melidia und Stellinia, werden von drei Hirten, Erasto, Carpalio und Turico, geliebt. Aber die erste verachtet, weil sie den Geboten der Diana getreu ist, ihren Liebhaber, die zweite kann den ihrigen nicht heiraten, weil ihr Bruder es verbietet, die dritte liebt den Geliebten der ersten. Diese dritte nun rät ihrer Nebenbuhlerin, um sich ihrer zu entledigen, sich gegen das Gebot Dianas zu den Festen des Gottes Pan zu begeben. Die Göttin entdeckt auch die Schuldige und legt ihr als Strafe einen gefährlichen Kampf mit einem wilden Eber auf, woraus sie jedoch mit Hilfe des Geliebten siegreich hervorgeht, der nun zum Lohne ihre Hand erhält. Melidia kann unterdessen infolge der Abwesenheit ihres Bruders, der den Panspielen beiwohnt, und infolge seines baldigen Todes Carpalio heiraten, während Stellinia ihren Liebhaber aus Dankbarkeit heiratet, da er sie von einem Satyr befreit.

Das „Sacrificio“, das eine einfache Handlung aufweist, das Hirtenelement nicht allzusehr hervortreten läßt und das gewöhnliche Motiv verwendet, das wir in allen Schäferdramen wiederfinden werden — ein Schäfer liebt eine Schäferin, die der Liebe feind ist, schließlich aber dem Werbenden nachgibt — ist sicher unter dem Einflusse der Tragödie in reimlosen Versen geschrieben und zeigt nur in den Gebeten lyrische Versmaße aus gereimten Elfsilblern und Siebensilblern.

Neun Jahre später, 1563, wurde zu Ferrara im Palaste Schifanoia vor Alphons II. und dem Kardinal Ludwig die „Aretusa“ des Alberto Lollio (1508–68) aufgeführt, die mehr als ein einfaches idyllisches Schäferdrama, nämlich eine Intriguen- und Erkennungskomödie ist, und vier Jahre später (1567) wurde vor denselben hohen Zuschauern ebenfalls in Ferrara der „Sfortunato“ (Der Unglückliche) Agostino Argentis gegeben, eine lange, in Szenen und Akte eingeteilte dialogisierte Ekloge zwischen drei Schäfern, drei Nymphen und drei Ziegenhirten mit langen Liebesklagen und Liebesstreitigkeiten, dagegen ohne Bewegung und Abwechselung.

Unter den Zuschauern bei der Aufführung des „Sfortunato“ befand sich auch Torquato Tasso, und er, der Epicuros „Cecaria“ und „Mirzia“ kannte und in der idyllischen Episode von Florindo und Olinda im „Rinaldo“ (V, 25 ff.) nachgeahmt hatte, mußte auf den Gedanken kommen, dieser Episode dramatische Form zu geben. Damals durch die Abfassung seines großen epischen Gedichtes, den Tod des Vaters und die Reise nach Frankreich daran verhindert, konnte er erst fünf Jahre später in zwei Monaten „mit neuer Kunst“ sein Meisterwerk „Aminta“ verfassen, das vollkommenste Muster des Schäferdramas. Es wurde auf dem Inselchen Belvedere, mitten im Po, nicht weit von Ferrara, am 31. Juli 1573 vor Alphons II. und dem Hofe aufgeführt, und unter den Darstellern, die von dem neunundzwanzigjährigen Tasso selbst unterwiesen wurden, befanden sich auch einige Berufsschauspieler, die „Gelosi“, die später in Frankreich so berühmt wurden.

Amor, der wie in des Moschos „Flüchtigem Amor“ Venus und den Olymp flieht, will seine Kunst unter den Hirten üben und spricht „in Schäferkleidung“ den Prolog. Auch in des Euripides Tragödien ist der Prolog ja immer einer Gottheit zugeteilt und in Dolces „Dido“ wie hier dem Amor. Aminta, ein schüchterner Hirt von adliger Abkunft — er ist ein Enkel des Gottes Pan — liebt glühend, aber ohne Gegenliebe seine Jugendgespielin, die gleichfalls adlige, „spröde und schöne“ Hirtin Silvia, eine Enkelin des Gottes Eridano, die sich ganz dem Dienste der Diana und den Freuden der Jagd weiht. Nachdem er durch Betrug einen Kuß erlangt hat, wächst die Flamme in seinem Herzen immer mehr, und da ihn die Nymphe auch jetzt noch verschmäht, sehnt er sich nach dem Tode. Eine Freundin seiner Geliebten, Daphne, will Aminta zu Hilfe kommen und rät Silvia, ihren Haß gegen den unglücklichen Jüngling abzulegen.

„Dünkt dich also auch der Widder
Als des Schäfchens arger Feind?
Als der Färse Feind der Stier
Und der Taube Feind der Täuber?
Dünkt dich denn der sanfte Frühling
Auch als Zeit voll Haß und Feindschaft,
Weil er jetzt mit frohem Lachen
Alle Welt zum Lieben mahnt?
Siehst du nicht, wie alle Wesen
Liebe atmen, und wie Liebe
Ihnen Glück und Freude beut?
Schau nur, wie dort zärtlich girrend
Täuber sich und Täubchen schnäbeln!
Hör' nur jene Nachtigall,
Wie sie, im Gezweig sich wiegend,
Süß von ihrer Liebe singt!
Weißt du nicht, daß selbst die Schlange
Jetzt ihr Gift vergißt und hastend
Eilt, wohin sie Liebe lockt?
Selbst die Tiger zwingt die Liebe
Und den stolzen Leu sogar.
Du nur, wilder noch als Wild,
Weist sie fort von deinem Herzen.
Doch was sprech' ich nur von Löwen
Und von Tigern und von Schlangen,
Daß ein warm Gefühl sie hegen,
Wenn sogar die Bäume lieben!
Überall kannst du es schauen,
Wie mit zärtlichem Umarmen
Und in heißer Lieb' die Rebe
Sein Gemahl umfangen hält.
Auch die Tanne liebt die Tanne,
Und die Fichte liebt die Fichte,
Esche, Weide wie die Buche
Glühen all' für ihresgleichen,
Selbst die Eiche, rauh und wild,
Fühlt verliebte Glut im Herzen:
Hättest du Gefühl und Sinn
Für der Liebe zarte Sprache,
Würdest du ihr Seufzen hören.
Sollen so die Pflanzen selbst
Dein gefühllos Herz beschämen?
Ändre, Thörin — hör' mein Bitten —
Ändre deinen starren Sinn!“ (Oehlke.)

Aber Silvia, immer widerspenstiger gegen die Liebe, antwortet sarkastisch:

„Hör' ich je der Pflanzen Seufzen,
Ja, dann soll sogleich der Liebe
Ganz mein Herz gewidmet sein.“ (Oehlke.)

Nunmehr beschließt Aminta, von Daphne selbst und seinem Freunde Tirsi dazu getrieben, Silvia beim Baden zu überraschen. Er findet sie jedoch in der Nähe der Quelle an einen Baum gebunden und von einem Satyr geängstigt. Obgleich er diesen vertreibt und Silvia befreit, wagt er es nicht, ihr nachzugehen, und sie flieht, ohne ihm auch nur zu danken, in die Wälder zur Jagd. Bei der Verfolgung

eines Wolfes verliert sie einen blutgetränkten Schleier, und als dieser gefunden wird, glaubt man, sie sei von den wilden Tieren zerrissen worden. Bei dieser Nachricht stürzt sich Aminta voll Verzweiflung von einem Felsen, und jetzt endlich wird Silvia, die diesem größten Beweise seiner Liebe nicht mehr widerstehen kann, zu Mitleid mit dem Jüngling gerührt: sie fühlt, daß sie ihn liebt, und will auch sterben. Aminta lebt aber zum Glücke noch. Beim Fallen ist er von einem Dornbusch aufgehalten worden, so daß er nur besinnungslos ist. Als er die Augen wieder öffnet, findet er sich in den Armen seiner Silvia, die ihn mit Küssen und Thränen bedeckt. Das Liebespaar heiratet sich, und das Drama schließt mit einem Epilog, der sinnreich mit dem Prolog und dem Idyll des Moschos verknüpft ist: Venus sucht ihren Sohn auch unter den Damen und Rittern, die dem Stücke zuschauen.

Der sehr einfache Stoff ist natürlich und kunstvoll durchgeführt. Die Ereignisse entwickeln sich folgerichtig auseinander, die Charaktere sind gut gezeichnet, die Gedanken und Gefühle voll Zartheit, die Schäfersitten treu beobachtet. Der dichterische Stil ist stets einfach und naiv, frei von der Gesuchtheit und Geziertheit in anderen Werken ähnlicher Art, dabei allerdings durchsetzt mit Nachahmungen aus Anacreon, Moschos, Theokrit, Virgil und Sannazaro.

Starken Einfluß auf die Gestaltung des „Aminta" hatte die „Egle", ein „satirisches" Drama Giraldis (1545), worin die Faune und Satyrn glühend nach der Liebe der keuschen Nymphen streben. Dort schon finden sich im Keim „die jungfräuliche Leidenschaft Silvias (für die Jagd), die Liebesglut Amintas" und die lyrische Form der Chöre (Carducci). Die Novelle vom Kuß, die Schilderung von Amintas und Silvias ersten Lebensjahren, der Ausgang des Sturzes des verliebten Hirten sind aus griechischen Romanschriftstellern entlehnt, aus Achilleus Tatios („Leukippe und Kleitophon") und Longos Sophistes („Daphne und Chloe), anderes aus Ovid und dem „Cyklopen" des Euripides.

Der Versbau — reimlose Elfsilbler und Elfsilbler vermischt mit gereimten Siebensilblern — ist der „Canace" (vgl. S. 299) entlehnt, der auch ganze Verse entnommen sind. Während aber in der schrecklichen Tragödie diese anmutige und harmonievolle Mannigfaltigkeit ein Mißton, ja ein Fehler war, ist sie hier bei einem so zarten und lieblichen Stoffe passend und schätzenswert.

Mit vollem Recht berühmt ist der Chor aus dem ersten Akt zum Lobe des goldenen Zeitalters, wo die Ehre noch nicht bekannt war, wo alles, was gefiel, erlaubt war. Aber jetzt, im 16. Jahrhundert, muß der Dichter klagen:

„Du hast zuerst, o Ehre,
Versteckt den Quell der Wonnen,
Die dem verliebten Durste nun versiegen.
Du hast die spröde Lehre
Der Schönheit ausgesonnen,
Sich vor dem Blick in sich zurückzuschmiegen.
Der Locken freies Fliegen
Hast du im Netz gebunden.
Für süß mutwill'ge Sitten
Nur strengen Ernst gelitten,
Den Reden Zügel, Maß dem Schritt erfunden.
Mit tötendem Betriebe
Machst du zum Raub, was Gabe war der Liebe."
(August Wilhelm von Schlegel.)

Ein anderer Vorzug des „Aminta" ist das geschichtliche und autobiographische Element. Tasso hat sich selbst als Tirsi auf die Bühne gebracht, der zufrieden und glücklich am Hofe lebt, sich der Gunst der Schönen freut, den Herzog, die Fürstinnen und die ganze vornehme Gesellschaft preist und von seinem ersten Besuch am Hofe eine wunderbare Beschreibung gibt.

„Ich vernahm, von innen kommend,
Süßer, voller Stimmen Klang,
Wie von Schwänen, wie von Nymphen,
Wie von himmlischen Sirenen.
Töne hört' ich, lieblich sanfte,
Wie sie nie mein Ohr vernahm,
Und ein nie geahnt Entzücken
Füllte die berauschte Brust.
Ganz verwirrt und wie bezaubert,
Blieb ich eine Weile stehn." (Dehlte.)

Er wird aufgefordert, bei einem „Herzog oder Ritter" einzutreten:

„Ich trat ein und, o ihr Götter,
Was empfanden meine Sinne,
Was erschauten meine Augen!
Himmlische Göttinnen sah ich,
Anmutsvolle, schöne Nymphen,
An Gesang und edlem Spiel

Linos wohl und Orpheus gleich,
Und noch andre Nymphen sah ich,
Ohne Schleier, ohne Wolken,
Wie die himmlische Aurora
Den Unsterblichen erscheint.

Und ich sah den Silbertau
Und die goldnen Sonnenstrahlen,
Licht und Segen rings verbreitend,
Phöbus und die Musen streun.“
(Oehlke.)

Unter anderem ziehen zwei Dichter seine Aufmerksamkeit auf sich: Mopso, in dem die Nachwelt richtig den stolzen und eifersüchtigen Speroni erkannt hat, der auch Ariosto und Guarini beneidete, und der Tassos Arbeiten, besonders das „Befreite Jerusalem“, immer giftig kritisierte, und der „weise Elpino“, der in die „schöne Licori“ verliebt ist. Auch ihn hat man gleich richtig in dem ferraresischen Dichter und Historiker Giovan Battista Pigna erkannt, den mächtigen Sekretär des Herzogs, den ergrauten und lächerlichen Kurmacher der schönen Lucrezia Bendidio, der Geliebten des Kardinals Luigi d'Este, für die er ein ganzes petrarkisierendes Liederbuch geschrieben hatte. Tasso mußte sich den einflußreichen Mann zum Freunde halten, und er schrieb auch wirklich in den „Considerazioni sopra tre canzoni di G. B. Pigna intitolate ‚Le tre sorelle‘“ (Betrachtungen über drei Kanzonen G. B. Pignas, „Die drei Schwestern“ betitelt) Wunderdinge über seine sehr schlechten Gedichte. Aber als sich Pigna später auch gegen ihn wie gegen Cintio Giraldi und Guarini neidisch und boshaft bewiesen hatte, zeichnete er ihn im „Alete“ seines „Befreiten Jerusalem“ (II, 58) als

„Schmied von Verleumdungen, die lieblich huld'gen
Dem Anschein nach, in Wahrheit hart beschuld'gen“. (Gries.)

Der „Aminta“ wurde im 16. Jahrhundert mehrfach aufgeführt, zum erstenmal 1580 in der berühmten Druckerei der Aldi in Venedig veröffentlicht und allein in Italien ungefähr zweihundertmal neu aufgelegt, aber schon vorher nachgeahmt, in die klassischen und modernen Sprachen übersetzt (zwanzigmal ins Französische, fünfmal ins Deutsche), von Ménage (1655), einem Franzosen, aber Mitglied der Crusca, erklärt und von 1594—1617 wiederholt ganz oder in seinen schönsten Stellen in Musik gesetzt. Trotzdem wurde er der Gegenstand strenger Kritik von seiten des Francesco Patrizi, des Gian Vincenzo Gravina und schließlich des Herzogs von Telese, Bartolommeo Ceva Grimaldi, gegen dessen thörichte Ausstellungen ihn im 18. Jahrhundert Monsignor Giusto Fontanini verteidigte („L'Aminta difeso e illustrato“, Der Aminta verteidigt und erläutert, Rom 1700). Serassi veröffentlichte das Stück mit verständigen Bemerkungen, die Parini sich zu eigen machte, im Jahre 1789 und 1796 neu, während unter den Modernen Alfieri, der auch einige Stellen daraus zum Muster nahm, als er sich seinen kurzen und energischen tragischen Stil schuf, mit Recht urteilte, es fehle dem Werke an Verwickelung. Auch August Wilhelm von Schlegel bestätigte das, faßte seine Meinung aber dahin zusammen, daß das Stück zwar nicht wirklich tragisch sei, aber edel und ideal, und daß die Chöre von großer Schönheit seien.

Unter den zahllosen Nachahmern, die sich auf die von Tasso geöffnete Bahn stürzten (Luigi Groto im „Pentimento amoroso“ [Liebesreue], während seine „Calisto“ vor den „Aminta“ fällt, Alvise Pasqualigo in den „Intricati“ [Verwickelte], Cristoforo Castelletti in der „Amarilli“, Angelo Ingegneri in der „Danza di Venere“ [Tanz der Venus] u. s. w.), zeichnete sich kaum **Antonio Ongaro** aus Padua aus, der als junger Student in Rom 1581 den „Alceo“ verfaßte, „eine Fischerfabel“ (nicht Schäferfabel), die in Nettuno bei Anzio auf dem Schloß der Colonna aufgeführt wurde, eine so sklavische Nachahmung der „Arcadia“ Sannazaros, der Fischereklogen Bernardino Rotas (vgl. S. 331) und vor allem des „Aminta“, daß sie nicht mit Unrecht „der gebadete Aminta“ genannt wurde. Ongaros Fischer sind nichts weiter als die Hirten Tassos, nur daß ihre Sitten, Beschäftigungen und Spiele sowie die Umgebung, in der sie leben, entsprechend abgeändert sind (ein Triton statt eines Satyrs, Fische statt Vögel u. s. w.). Trotzdem wurde das Stück wegen seines weichen und natürlichen Stils nicht ganz vergessen und verschiedentlich gedruckt, in einigen Ausgaben hinter dem „Aminta“.

Mit Tasso, seinem Freunde, gleichstrebenden Genossen und Nebenbuhler in der Liebe, wollte, in der Hoffnung, ihn zu übertreffen, der Ritter **Battista Guarini** aus Ferrara (1538—1612; s. die untenstehende Abbildung) wetteifern, ein Edelmann, Sekretär, Hofdichter (Nachfolger Tassos) und Gesandter des Herzogs von Ferrara in Mailand, Venedig, Turin, Wien und Krakau. Sein berühmter „**Treuer Hirt**" (Pastor Fido), den er fern vom Lärm der Welt in seiner lieblichen kleinen Villa La Guarina im Polesine verfaßte, dem er neun Jahre Studium und Durchfeilung widmete (1581—90), und den Bernardino Baldi, Leonardo Salviati und Scipione Gonzaga durchsahen, ist mehr als eine einfache Hirtendichtung: er ist eine Tragikomödie, in der tragische und komische Elemente nebeneinander in den Zusammenhang einer reichbelebten Handlung eingefügt sind, da die Dichtkunst nach Guarinis Auffassung das wirkliche Leben mit seinen Mischungen und Entwickelungen widerspiegeln muß.



Battista Guarini. Nach einem Kupferstich in der 1602 zu Venedig erschienenen Ausgabe des „Treuen Hirten".

Die Vorgeschichte des „Treuen Hirten" ist mit sehr geringen Abweichungen aus Pausanias (VII, 21) genommen. Arkadien, der Diana schon seit einem Jahrhundert verhaßt, ist gezwungen, der strengen Göttin alljährlich eine Jungfrau zu opfern, bis die Weissagung erfüllt ist „daß Liebe zwei Himmelssprößlinge vereint Und treulosen Weibes alten Fehler Die hohe Frömmigkeit eines treuen Hirten sühnt". Zwei „Himmelssprößlinge" (Menschen von göttlichem Ursprunge) finden sich endlich und sind ein Silvio und eine Amarilli, der eine ein Sohn des Alcides, die andere eine Tochter Pans. Die Arkadier hatten sie, in der Hoffnung, durch diese Ehe ihr Unglück zu enden, miteinander verlobt. Silvio aber denkt wie Silvia im „Aminta" nur an Jagd und kümmert sich weder um der Verlobten Schönheit noch um die Dorindas, die ebenfalls für ihn glüht. Der arme Hirt Mirtillo hingegen liebt Amarilli und wird heimlich von ihr wiedergeliebt, während Corisca, eine in den Liebeskünsten erfahrene Städterin, die sich zu ihrer Erholung aufs Land begeben hat, in ihn verliebt ist. Um sich ihrer zu entledigen, überredet Corisca ihre Nebenbuhlerin, Silvio in einer Höhle zu überraschen, wo sie ihn, wie sie behauptet, mit einer Schäferin finden würde. Sie hatte jedoch dafür gesorgt, daß sich ein anderer Hirt in der Höhle befand, und daß Mirtillo Amarilli mit diesem anderen Hirten zusammen scheinbar bei einem Stelldichein überraschte. So mußte nach ihrer Berechnung Amarilli aus Mirtillos Herzen schwinden. Mirtillo und Amarilli aber, die, ohne voneinander zu wissen, in die Höhle gekommen sind, werden hier von einem Satyr eingeschlossen, der, von Corisca verschmäht, die Ränkesüchtige zu überraschen glaubte. Die beiden unschuldigen, in die Falle gegangenen Verliebten werden von den Priestern ertappt, und die arme, scheinbar der Untreue gegen Silvio überführte Amarilli wird zum Tode verurteilt. Mirtillo bittet, an ihre Stelle treten zu dürfen, und es wird ihm gewährt. Schon soll er geopfert werden, als sein Adoptivvater entdeckt, daß der arme Hirt der Sohn des Priesters Montano ist, der ihn zu töten im Begriff steht, daß Mirtillo also ein Bruder Silvios und wie dieser göttlicher Abstammung ist. Letztere, vom Orakel verlangte Eigenschaft war das Einzige, was Mirtillo noch fehlte, um Amarilli heiraten, Arkadien befreien zu können, denn wegen des Opfers, das er seiner Geliebten hatte bringen wollen, verdiente er mit Recht den Titel eines „treuen" Hirten. Silvio, der statt eines wilden Tieres die bisher von ihm verschmähte Dorinda verwundet hatte, verwandelt seine Härte gegen das Mädchen in Liebe, und Corisca, die Anstifterin allen Unheils, erhält bei der allgemeinen Freude Verzeihung für ihre Bosheit. (S. die Abbildung, S. 321.)

Der „Pastor Fido“ ist hinsichtlich des Aufbaues und der geschlossenen Durchführung der beiden natürlich ineinander übergehenden und ungezwungen zusammengefügten Handlungen das Vollkommenste, was die Dichtkunst der damaligen Zeit aufweisen kann. Gut erfundene und gut gezeichnete, konsequent entwickelte Charaktere, höchste Eleganz in der Verwendung zahlreicher Kunstmittel, gewandter, ungekünstelter und musikalischer Versbau machen diese Dichtung, was die poetische Technik anbelangt, zu einem Juwel. Alles, was Klarheit des Geistes und feines Gefühl für künstlerisches Ebenmaß geben können, ist darin zu finden. Aber das Stück ist alles andere als ein Drama: wie der „Aminta“ ist es ein lyrisches Gedicht. Die dramatischen Situationen entwickeln sich außerhalb der Bühne, und auf die Bühne gelangt nur das lyrische Echo davon (De Sanctis).



Szene aus dem ersten Akt des „Treuen Hirten“ von Battista Guarini. Nach einem Kupferstich in der 1602 zu Venedig erschienenen Ausgabe. Vgl. Text, S. 320.

Guarini verstand nicht die Kunst, die einzelnen Szenen passend miteinander zu verbinden und das Auftreten und den Abgang der Personen zu motivieren. Die Charaktere Mirtillos, Amarillis und Coriscas sind sehr gut gezeichnet, nicht so klar die übrigen. Es sind zu lange Monologe und Erzählungen in das Stück eingelegt und auch zu viel Chöre, und wo diese, nach Vollendung des Werkes abgefaßt, nur dazu dienen, die Akte zu scheiden, beeinträchtigen sie die dramatische Wirkung des Ganzen. Dazu ist nicht zu leugnen, daß der Stil hier und da etwas schwülstig und secentistisch ist, und daß in dem Werke auch Spitzfindigkeiten, Antithesen und unanständige, ja unzüchtige Wortspiele nicht fehlen.

Entlehnungen aus dem „Aminta“ finden sich von der ersten Szene an im „Pastor Fido“. Dort verschmäht Silvia die Ratschläge, die sie zur Liebe mahnen, hier thut Silvio, der vom Ippolito Senecas hergenommen ist, das Gleiche, hier wie dort sind die Bewohner des Waldes und des Meeres als der Gewalt der Liebe unterthan geschildert, ja Guarini bedient sich sogar gelegentlich

ganz ähnlicher Redewendungen wie Tasso („Aminta“: „Ändre, ändre deinen Sinn, du kleine Thörin!“ — „Pastor Fido“: „Laß, laß die Wälder, thörichter Knabe, laß das Wild und liebe!“). Wie Aminta den Ursprung und das Wachsen seiner Liebe schildert, wie er von dem Kuß schwärmt, den er seiner Geliebten durch eine harmlose List geraubt hat, so erzählt Mirtillo (II. 1) von dem Aufkeimen seiner Liebe und dem Kuß, den er seiner Schönen gab. Beide Dichter, Tasso wie Guarini, schließen sich hier dem zweiten Idyll Theokrits an. Silvia und Silvio pflegen beide die verwundeten Aminta und Dorinda, die sie bis dahin nicht wiederliebten. Tasso verbirgt sich unter dem Namen Tirsi wie Guarini unter Carino, und beide malen, aber in entgegengesetzter Beleuchtung, unter dieser Maske den estensischen Hof. Endlich bekämpft Guarini das, was Tasso im ersten Chor zum Lobe des goldenen Zeitalters und gegen die Ehre gesungen hatte, mit dem Chor des vierten Aktes, ebenso vielen ganz ähnlichen Strophen, worin er zwar auch jene Zeit preist, aber die falsche Ehre von der wahren scheidet. Die Liebe Mirtillos zu Amarilli und die Verwundung Dorindas sind aus dem schon erwähnten „Rinaldo“ Tassos (1562) entlehnt.

Guarini, ein praktischer, empfindlicher, strenger, stolzer und ehrgeiziger Mann, der fast immer tief in Geschäften und Rechtsstreiten lebte, ein unbeständiger und unruhiger Kopf, der bald die Muße, bald die Arbeit und die Ämter verwünschte, verbrachte seine letzten Lebensjahre, sehr traurig über die Ermordung seiner Tochter Anna durch ihren Mann, an den Höfen der Medici und Rovere und starb am 7. Oktober 1612 in Venedig, wohin er sich vielleicht wegen einer seiner gewohnten Rechtsstreitigkeiten begeben hatte.

Weil er mit seinen Doppelsinnigkeiten und auch offenen Unanständigkeiten dem Geschmack des Jahrhunderts entgegenkam, weil er angeblich ein Bild von der ursprünglichen Menschheit entwarf, weil er zu einer prunkenden Bühnenausstattung herausforderte, im dritten Akt ein Ballett und außerdem mehrere Zwischenspiele aufwies, hatte der „Pastor Fido“ im 17. und 18. Jahrhundert einen ungeheuern Erfolg. Dem Herzog Karl Emanuel von Savoyen gewidmet, vor Fürsten und Dichtern an den Höfen und in den Akademien zu Ferrara, Guastalla, Colorno, Padua und Venedig vorgelesen, in Crema und Ronciglione (1596), in Mantua (1598) und dann in Rom, Ferrara, Vicenza, Clusone, Correggio und Bologna aufgeführt, wurde er bewundert wie kein anderes Drama vor ihm, ja die Frauen nahmen das Stück, wie Salvator Rosa berichtet, „als Gebetbuch“ mit in die Kirche. Von 1590 an unendlich oft neu gedruckt, so häufig wie kein anderes italienisches Werk in alle europäischen Sprachen und sogar ins Persische und Indische übersetzt, wurde er in Italien zugleich mit Tassos Hirtendichtung von Ercole Pelliciari in den „Figliuoli di Aminta e Silvia e di Mirtillo e Amarilli“ (Kinder von Aminta und Silvia und Mirtillo und Amarilli, 1617) und allein von Francesco Contarini in der „Fida Ninfa“ (Die treue Nymphe, 1598), von Orazio Serone in der „Fida Armilla“ (Die treue Armilla, 1610), von Gabriello Chiabrera im „Alcippo“ (1614) und von Luigi Rusca im „Pastor infido“ (Der untreue Hirt, 1622) nachgeahmt, um dann direkt oder indirekt alle späteren Schäferdramen im Aufbau der Fabel oder in Einzelheiten zu beeinflussen. In Frankreich wurde er von Honoré d'Urfé und seinem Fortsetzer in dem Roman „Astrée“, von anderen in Schäferdramen reich ausgeschöpft, von Rousseau bewundert, in Deutschland arbeitete Gottsched seine „Atalanta“ danach (1741).

Aber es fehlte dem „Pastor Fido“ von seinem Erscheinen an nicht an sehr strengen Kritikern. Zuerst eiferte gegen die Schäfertragikomödie der Grieche Giason de Nores, Professor an der Universität Padua (1587), dem Guarini ein Jahr darauf zu gunsten der Angegriffenen mit seinem bissigen „Verrato“ antwortete, der nach einem berühmten Komiker der Zeit genannt war.

1590 folgte eine Apologie des ersten und 1592, obgleich De Nores schon tot war, ein noch schärferer und beißenderer „Verrato Secondo", in dem sich Guarini als ein weit größerer Kritiker als Dichter zeigte. Er verteidigte die Freiheit der Kunst, neue Arten von Gedichten einzuführen, über deren Wert einzig und allein das Publikum zu entscheiden habe, und legte dar, daß es nicht das Amt des Dichters sei, die Natur zu meistern, sondern sie nachzuahmen. Damit hörte der Streit aber noch nicht auf. Zu gunsten der Art schrieb auch Ingegneri, aber gleichzeitig wandten sich Faustino Summo und Giovan Pietro Malacreta (1600) gegen Guarinis Werk, das daraufhin noch einmal von Giovanni Savio und Orlando Pescetti verteidigt wurde. Auch Angriffe im Namen der Religion und der Moral — nach Bellarmino hatte das Stück der Kirche so viel geschadet wie die Lehren Luthers und Calvins — fehlten wegen der vierten Szene des dritten Aktes nicht, in der Guarini von einem der tiefsten Geheimnisse der Natur spricht, nämlich dem Widerspruch, in dem die Natur mit dem Gesetze steht. Aber das größte Lob des „Treuen Hirten" wurde von dem strengen und anspruchsvollen August Wilhelm von Schlegel niedergeschrieben und lautete:

> „Der ‚Pastor fido' ist eine unnachahmliche Hervorbringung: originell und doch klassisch; romantisch durch den Geist der dargestellten Liebe; in den Formen mit dem großen, einfachen Gepräge des klassischen Altertums bezeichnet; neben den süßen Tändeleien der Poesie voll von hoher, keuscher Schönheit des Gefühls. Keinem Dichter ist es wohl so gelungen, die moderne und antike Eigentümlichkeit zu verschmelzen. Für das Wesen der alten Tragödie zeigt er einen tiefen Sinn, denn die Idee des Schicksals beseelt die Grundanlage seines Stückes, und die Hauptcharaktere kann man idealisch nennen; er hat zwar auch Karikaturen eingemischt und die Komposition deswegen ‚Tragikomödie' genannt: allein sie sind es nur durch ihre Gesinnungen, nicht durch den Unadel der äußern Sitten, gerade wie die alte Tragödie selbst den untergeordneten Personen, Sklaven oder Boten, ihren Anteil an der allgemeinen Würde leiht."

Trotz so vieler Tragödien, Komödien und Hirtenfabeln, von denen einige von berühmten Verfassern stammen, hatte Italien im 16. Jahrhundert kein nationales Theater. Die Keime dazu waren jedoch vorhanden, und hätte Italien in politischer Beziehung Fortschritte gemacht, statt zurückzugehen, so hätte es das Ziel auf diesem Gebiete vielleicht erreicht. Ein Volk, das ein Theater mit eigener Physiognomie erhalten soll, muß Reife, Feinheit und Tiefe in der Beobachtung und ausgebildetes Talent zum Analysieren und Nachdenken besitzen. Das Italien des 16. Jahrhunderts, das nur auf den Glanz der Form achtete, besaß diese Eigenschaften aber nicht, und als es sie im 17. Jahrhundert hätte in sich heranreifen lassen können, war es ein Sklave der Fremden.

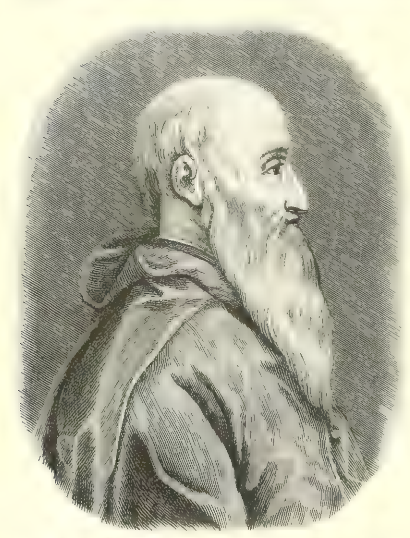
3. Die lyrische, idyllische und lehrhafte Dichtung im 16. Jahrhundert.

a. Die petrarkisierende Liebeslyrik.

Wie die der litterarisch gebildeten Dichter des 15. Jahrhunderts, so segelte auch die Liebeslyrik des 16. Jahrhunderts gänzlich im Fahrwasser Petrarcas; nur hatten die Dichter des 15. Jahrhunderts die Manier und vor allem die Fehler Petrarcas stark übertrieben, während die des 16. Jahrhunderts die schöne Sprache und die stilistische Eleganz ihres Musters getreu nachzubilden suchten, obgleich auch sie über die üblichen Gemeinplätze nicht hinauskamen. Die Geliebte hält den Dichter in Feuer, aber der Strom seiner Thränen rettet ihn vor sicherem Tode; die Seele des Liebenden, von Sehnsuchtsschmerz schon ganz erschöpft, wird durch die strahlenden

Blicke der Angebeteten neu belebt; stirbt der Dichter durch die Grausamkeit der Geliebten, so wird sie darob getadelt werden u. s. w. u. s. w.

Diesen reinen Petrarkismus, eine Reaktion gegen die höfische Lyrik des ausgehenden 15. Jahrhunderts, wie sie mit ihren seltsamen und gezwungenen Gedanken, ihren gekünstelten und maßlosen Formen vor allem von Tebaldeo, Panfilo Sassi, Serafino Aquilano und Cariteo gepflegt worden war, führten zwei Humanisten ein, die ihren Geschmack an den Werken des klassischen Altertums und im Umgang mit der eleganten Gesellschaft der Renaissancehöfe gebildet hatten, und die an den beiden äußersten Punkten Italiens lebten, in Neapel und Venedig.



Pietro Bembo. Nach dem Tizian zugeschriebenen Gemälde in der Bibliothek von San Marco zu Venedig, wiedergegeben in „Acquaforte" Bartolozzis in der Ausgabe von Bembos „Istoria viniziana". Venedig 1790.

Die Gedichte Jacopo Sannazaros (vgl. S. 245) wurden erst 1530, in seinem Todesjahre, veröffentlicht, aber viele von ihnen gehören seiner Jugend an, nämlich die Liebeslieder, die ihm von seiner kindlichen Leidenschaft für Carmosina Bonifacio eingegeben wurden, und die politischen Gedichte über die neapolitanischen Ereignisse während der Herrschaft der Aragonesen bis zum Jahre 1501. Sannazaro ist kein sklavischer Nachahmer Petrarcas, sondern er weiß mit dem kalten Idealismus und der Sentimentalität seines Meisters die warme Leidenschaft der lateinischen Lyrik zu verbinden und ist manchmal gefühlsinnig und originell. Sein Einfluß auf die neapolitanischen Dichter des 16. Jahrhunderts, der bisher nicht bemerkt wurde, ist unbestreitbar.

Leidenschaft und tiefes Gefühl fehlen gänzlich den „Rime" (Versen) Pietro Bembos (s. die nebenstehende Abbildung), des Genossen Sannazaros bei der Reform der Lyrik. Sie wurden ebenfalls im Jahre 1530 veröffentlicht, sind dem Muster sklavisch nachgeahmt und hier und da auch pedantisch und gezwungen. Aber hinsichtlich der Formenreinheit, des abgerundeten und eleganten Versbaues und der streng petrarkischen, korrekten Sprache überragen sie die Gedichte des Neapolitaners.

Sannazaro, ein edler Charakter, eine wahre Dichterseele, lebte fast immer im Süden an einem kriegerischen Hofe und auf Schlachtfeldern und mußte die litterarische Sprache aus Büchern lernen, während Bembo sie als Kind in ihrer ganzen Reinheit in Florenz selbst erklingen hörte (1478—80) und später im Umgang mit der liebenswürdigen und gebildeten Gesellschaft an den Höfen von Ferrara (1498—1500) und Urbino (1506—12) seinen Geschmack immer mehr läutern konnte. In diesem Mangel Sannazaros an feinem Geschmack, an Eleganz und Reinheit der Form ist der Grund zu suchen, weswegen dem epikureischen venezianischen Schriftsteller bei der Nachwelt allein der Ruhm zufiel, der Erneuerer der reinen Kunst im 16. Jahrhundert

gewesen zu sein, und weswegen die Zeitgenossen ihn, den bedeutend Jüngeren, als einen neuerstandenen Petrarca begrüßten.

Unter den unzähligen Dichtern, die danach schmachteten, Bembo nur sehen und ihm die Hand küssen zu dürfen, versicherte Ariosto („Rasender Roland" XLVI, 15), daß der Meister „die reine und süße italienische Sprache dem gemeinen und häßlichen Brauche enthoben und durch sein Beispiel gelehrt habe, wie sie sein solle", und Annibale Caro, daß der Gefeierte „der erste gewesen sei, der diesen und den kommenden Zeiten die richtige Art, zu schreiben, beigebracht habe". Und doch hätte niemand mehr als dieser Bembo, der den ganzen Wert seiner Dichtungen lediglich in ihrer Form sah, wahre und selbsterlebte Liebe besingen können, er, der wegen seiner schönen, hohen und ehrfurchtgebietenden Gestalt, wegen seiner Liebenswürdigkeit, Sanftmut und lieblichen Sprache — er redete stets toskanisch, außer mit eng Befreundeten — ganz dazu angethan war, den Frauen zu gefallen, und der wirklich der beneidete Liebhaber der blonden Lucrezia Borgia gewesen war. Keiner war jedoch kälter und eisiger in seinen Liebesliedern als er. Wenn er sie schrieb, so soll er das Muster, das er zu Grunde legen wollte, schon mehrere Tage lang sorgfältig studiert haben, um sich ihm völlig anschließen zu können. Kurz, er ahmte nach und schuf nicht selber.

Bembo wurde also für den besten Nachfolger Petrarcas gehalten, der damals mehr als je studiert und bis zur Pedanterie erklärt wurde, er galt als Meister der Kunst und litterarischer Diktator der Zeit. Daher war das venezianische Gebiet in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Hauptherd der neuen petrarkisierenden Lyrik und der bemboschen Schule: Alvise Priuli, Giovanni Vendramini, Girolamo Molino, Domenico Veniero, Jacopo Zane, Jacopo und Tommaso Mocenigo, Pietro und Francesco Gradenigo, größtenteils venezianische Patrizier, an Bedeutung aber überragt von Giovanni Girolamo de' Rossi aus Parma, Giovanni Muzzarelli aus Mantua und Girolamo Verità aus Vicenza. Unter ihnen ist Bernardo Cappello (1498—1565), der wegen Unehrerbietigkeit gegen den Magistrat der Zehn aus Venedig verbannt wurde und als Sekretär des Kardinals Alessandro Farnese in Rom starb, höchstens deshalb hervorzuheben, weil der Meister selbst auf sein Urteil etwas gab. Außer einer Jugendleidenschaft besang er seine ideale Liebe zu der Witwe des berühmten Gian Luigi Fiesco, Leonora Cibo, die nicht, wie Schiller erfand, bei der Verschwörung ihres Gatten umkam, sondern sich nach 1547 wieder verheiratete. Später und besser dichteten zwei Venezianer, Celio Magno (1536—1602), Sekretär der Zehn, und Orsatto Giustiniano (gest. 1603), deren Lieder zusammen im Jahre 1600 erschienen. Unter den Gedichten des ersteren wurden jedoch die religiösen und moralischen am meisten bewundert, und auf sie werden wir weiter unten noch einmal zurückkommen müssen.

Vom Hofe in Urbino, wo er sechs glückliche, arbeitsreiche Jahre in herzoglichen Landhäusern, zu Casteldurante und in seiner Abtei la Vernia verlebt und hier die Lieblingsunterhaltung jenes Hofes, die „Motti" (Antworten in Gesellschaftsspielen auf Fragen, die sich meist um die Liebe drehten), gedichtet hatte (1507), kam Bembo 1512 auf der Jagd nach dem Glücke nach Rom, dessen Hof von jeher der Traum der Humanisten und Dichter gewesen war und noch war. Hier wurde er im folgenden Jahre gleichzeitig mit Sadoleto zum päpstlichen Sekretär, d. h. zum Schreiber der päpstlichen Briefe ernannt, als der glänzendste Mäcen der Zeit, Giovanni de' Medici, als Leo X. den päpstlichen Stuhl bestieg, ein würdiger Sohn Lorenzos des Prächtigen, gebildet und leutselig, ein Freund der Dichtkunst und der schönen Künste, aber vielleicht noch mehr, wie wir schon gesehen haben (vgl. S. 306), ein Freund der unzüchtigen Komödien Ariostos, Bibbienas und Machiavellis, von Possenreißern, Festen, Spielen, Gastereien und Jagden.

Was die Poesie betrifft, so zog Leo X. die Gedichte der lateinischen Klassiker und ihre Nachahmung durch die Neulateiner allen anderen Richtungen vor. Diese neulateinische Dichtung war schon, bevor Leo Papst wurde, von oberitalienischen Dichtern gepflegt worden, besonders von Ercole Strozzi aus Ferrara (1471—1508), der Bembos Freund und wie er ein Anbeter der Lucrezia Borgia war, so barbarisch ermordet und in einem rührenden Sonett von seiner jungen Gattin Barbara Torello innig beklagt wurde, ferner von Giovanni Cotta (1479—1510) aus Vangadizza (Legnago), einem Nachahmer Catulls und Pontanos. Jetzt aber erhob sie sich zur höchsten Stufe der Korrektheit und Eleganz und war oft wahrer und origineller als die italienische Dichtung. Diese Neulateiner haben ein lebendigeres Gefühl für die Wirklichkeit, und ihre Liebeslyrik, wenngleich ebenfalls Nachahmung, ist viel wärmer und herzlicher als die der italienisch dichtenden Lyriker. Zu den besten lateinischen Dichtern der Zeit gehört der mit Bembo befreundete Venezianer Andrea Navagero (1483—1529), der auch Gesandter in Spanien war (1524), wo er den katalanischen Dichter Juan Boscan zur Nachahmung der italienischen Kunst anregte. Besonders berühmt sind seine idyllischen und ländlichen Epigramme, die voll Naturgefühl sind und denen des Marco Antonio Flaminio (s. die nebenstehende Abbildung) aus Treviso als Vorbild dienten, der auch zarte Hirtenelegien schrieb. Flaminio wurde, als er mit sechzehn Jahren nach Rom kam, von dem Papst gut aufgenommen, aber seine letzten Lebensjahre verbrachte er, um seine schwankende Gesundheit wiederherzustellen, in Neapel und Caserta und knüpfte hier Beziehungen mit dem religiösen Reformator Juan Valdes an, von dem ihn jedoch sein Herr, der Kardinal Polo, später entfernte, um ihn in den Schoß der Kirche zurückzuführen. Reich an innigem Familiengefühl sind auch die Elegien, die Girolamo Vida (vgl. S. 281) auf den Tod seiner Eltern schrieb, und die Lieder, die Baldassarre Castiglione seiner ihm entrissenen Gattin Ippolita Torelli in den Mund legte.



Marco Antonio Flaminio. Nach dem Gemälde von Bernardino India, wiedergegeben in der 1743 zu Padua erschienenen Ausgabe von Flaminios „Carmina“.

Auch in Rom scharte sich um Bembo eine ganze Schule von Petrarkisten, die ehrfurchtsvoll zu ihm emporschauten und seiner dichterischen Reform zustimmten. Vor allen ist der „Bohémien“ des 16. Jahrhunderts, der liederliche Francesco Maria Molza aus Modena (1489—1544; s. die Abbildung, S. 327) zu erwähnen, der Bembo seinen „Papa“ zu nennen pflegte und wie sein Vorbild elegante lateinische Verse schrieb. Im Jahre 1516 verließ er seine Frau und seine vier Kinder und ging nach Rom, wo er schon 1506—11 gewesen war, und wo er nun fast immer am Hofe der Kardinäle Ippolito de' Medici und Alessandro Farnese lebte. Hier führte er ein lustiges, ausgelassenes Leben und unterhielt mehrere Liebesverhältnisse, so mit der Römerin

Furnia, weshalb er sich Furnio nannte, und mit einer Jüdin, für die er Gott um gnädige Rettung anfleht, da sie einem verfluchten Geschlechte angehöre. Alle diese Liebeleien besang er platonisch und petrarkisch in italienischer Sprache. 1539 wurde er infolge seiner Ausschweifungen von einer unsauberen Krankheit ergriffen, die ihn bis zu seinem Tode fast nie mehr losließ. Am 28. Februar 1544 starb er in seiner Heimat in den Armen seiner Frau und seines Sohnes, die er verlassen, aber in den Tagen des Elends herbeigesehnt hatte.

Freunde Bembos und Molzas und Höflinge der Farnese in Rom waren auch Giovanni Guidiccioni, Giovanni Della Casa und Annibal Caro, alle drei elegante und liebenswürdige Schriftsteller. Der Bischof und Staatsmann Giovanni Guidiccioni aus Lucca (1500—1541) war ein rechtschaffener Vaterlandsfreund und wegen seiner ernsten Denkart und seiner Sittenreinheit wirklich ein „Phönix des 16. Jahrhunderts", wie man ihn genannt hat. Aber er starb schon in verhältnismäßig jungen Jahren infolge der vielen Beschwerden, die er bei seinen zahlreichen Ämtern als Statthalter von Rom (1534), der Romagna (1540) und der Mark (1541), als Nuntius bei Karl V. während fast dreier Jahre (1535—37) und als Generalbevollmächtiger für den Krieg gegen Ascanio Colonna (1541) zu erdulden hatte. Seine politischen Gedichte sind besser als seine Liebeslieder, die, ihrem Inhalte nach natürlich immer petrarkisch, zwar erhabene platonische Gefühle ausdrücken, aber in schwerfälligem, gezwungenem, hier und da unklarem Stile geschrieben sind.



Francesco Maria Molza. Nach einem Kupferstich in der 1747 zu Bergamo erschienenen Ausgabe von Molzas „Poesie latine e volgari". Vgl. Text, S. 326.

Sehr befreundet mit Guidiccioni, sein Genosse in der Regierung der Romagna (1539—40) war der Herausgeber von Bembos Gedichten, Annibal Caro (1507—66) aus der Mark, der später als Sekretär der Herzöge Pier Luigi und Ottavio Farnese in Parma und in derselben Stellung im Dienst der Kardinäle Ranuccio und Alessandro Farnese in Rom thätig war, wo er starb. Er bringt die petrarkischen Gedanken elegant und fein zum Ausdruck, schreibt aber hier und da gedrechselt und gesucht. Frei von diesem Fehler hielt er sich nur in seinen Übersetzungen in Versen (Virgil, Theokrit) und in Prosa (Longus Sophista, Aristoteles) sowie in seinen eigenen Prosaschriften, von denen später zu reden sein wird.

Der Florentiner Giovanni della Casa (1503—56) schrieb Bembos Biographie. Auch er führte ein lustiges und ausgelassenes Leben bei den Farnese in Rom. Erst war er Laie, dann Geistlicher, Erzbischof von Benevent (1544) und Nuntius in Venedig (1544—50), endlich

Staatssekretär Pauls IV. Er führte in die neue petrarkische Lyrik, die den Kennern wegen ihres ungeschickten Versbaues, ihres kraftlosen Stils und ihrer schleppenden und einförmigen Darstellung recht mangelhaft erschien, eine Reform ein, suchte jenen Fehlern abzuhelfen und der Dichtung Würde und Ernst zu verleihen. Zu diesem Zweck bediente er sich langer Perioden, vermied die Konstruktionen der Umgangssprache, wählte oft eine ungewöhnliche Wortstellung, ließ die Sätze über den Schluß der Verse oder der Strophen hinausreichen und gebrauchte endlich mehr dantesche als petrarkische Ausdrücke und Phrasen. In folgendem berühmten Sonett „An den Schlaf", einem oft angeführten Beispiel für Casas scheinbar erhabene, aber doch nur äußerlich feierliche Dichtungsart, hört man im Original in dem Zerteilen der Verse fast die Seufzer eines schmerzbeladenen Liebenden, der selbst im Schlaf nicht Ruhe findet:

„O Schlaf, der stillen, feuchten und schattigen Nacht sanfter Sohn, Trost der kranken Sterblichen, süßes Vergessen der schweren Leiden, wodurch das Leben rauh und lästig ist, komm endlich meinem Herzen



Bembos Villa in der Nähe von Padua. Nach einem Kupferstich in der 1729 zu Venedig erschienenen Ausgabe der „Opere" Bembos.

zu Hilfe, das dabinschmachtet und keine Ruhe hat, und stärke diese müden, schwachen Glieder! Heran zu mir schwebe, o Schlaf, und breite deine dunkeln Flügel über mir aus! Wo ist die Stille, die den Tag flieht und das Licht? Wo sind die leichten Träume, die mit leisen Schritten dir zu folgen pflegen? Ich Armer, vergebens rufe ich dich, und den dunkeln, kalten Schatten schmeichle ich vergebens! O Ruhelager voll Kummer, o herbe, bittere Nächte!"

Della Casas Gedichte (1558), die im 16. und 17. Jahrhundert mehrfach erläutert wurden, galten für die besten des 16. Jahrhunderts nach denen Bembos und wurden von allen nachfolgenden Dichtern nachgeahmt, besonders von Torquato Tasso, der sie, wie wir sehen werden, übermäßig schätzte und ein Sonett Casas erklärte. Im 17. und 18. Jahrhundert wurde Casa dann mit Angiolo di Costanzo eins der Muster, wonach sich die Schäfer und Schäferinnen der römischen Akademie „Arcadia" bildeten.

Seit Leos X. Tode (1521) hatte sich Bembo, reichlich mit Einkünften versehen, aus dem lärmenden Treiben Roms in sein Haus nach Padua zurückgezogen, das kostbare Bücher-, Handschriften- und Altertumssammlungen enthielt, und einen Teil des Jahres pflegte er auch in seinem köstlichen Landhause in Santa Maria di Non (jetzt Villa Bozza) bei Padua zu verbringen (s. die Abbildungen oben und S. 329), von wo aus er, ganz seinen wissenschaftlichen Beschäftigungen hingegeben und ein ruhiges Leben genießend, jenen gewaltigen Einfluß ausübte,

der ihm die begeisterte Bewunderung aller Gelehrten Italiens eintrug. Da auf einmal wagte es 1531 Antonio Broccardo, ein junger, nicht unbegabter venezianischer Dichter, der in Padua studierte und einst Bembos ergebener Freund gewesen war, die von Bembo gepredigte sklavische Nachahmung Petrarcas zu verurteilen, verächtlich von den „Reimen" des Meisters zu sprechen und sie den eigenen nachzusetzen. Hätte er es nie gethan! Als sich der eitle Diktator von einem Landsmann in der eigenen Burg angegriffen sah, nahm er es so übel, daß er zwar selbst würdig und zornig im Hintergrund blieb, aber gegen den dreisten Kritiker vom Heere seiner Getreuen unter Pietro Aretinos Anführung einen erbarmungslosen Krieg eröffnen ließ, einen Krieg mit Versen voll Schmähungen und Verleumdungen, der Padua in zwei Lager teilte. Der unglückselige Broccardo, der dem Sturme nicht gewachsen war, den die Sonette Aretinos und der anderen Gegner gegen ihn entfesselten, soll davon krank geworden und Ende August desselben Jahres gestorben sein. Berni (vgl. S. 342), der sich damals im Venezianischen aufhielt



Bembos Studierzimmer in seinem Hause zu Padua. Nach einem Kupferstich in der 1729 zu Venedig erschienenen Ausgabe der „Opere" Bembos.

und es vergebens versucht hatte, zwischen den beiden Parteien Frieden zu stiften, nannte Broccardo „gelehrt" und „einen großmütigen, hehren und liebenswürdigen Geist".

Gegen Bembos Diktatur lehnte sich auch vielleicht Panfilo Castaldi (1480–1536) auf, der, wie es scheint, ein Freund Broccardos war. Er stammte aus Feltre, lebte aber fast immer in Venedig und Padua, wo er fünf Jahre nach dem jungen Venezianer starb. Trotz seiner Abneigung gegen den Petrarkismus, die sich auch in einem schönen Capitolo gegen die Petrarkisten Luft machte, blieb er in seinen Gedichten im Gegensatz zu den burlesken Dichtern immer edel, gewandt und geistreich, wenn auch nicht immer korrekt im Stil. Zu ihm, Berni und Broccardo kann man auch die ganze kleine Schar der übrigen, weit heftigeren Gegner des Petrarkismus im 16. Jahrhundert stellen, die in Prosa und Vers kämpften: Niccolò Franco, Pietro Aretino, Antonfrancesco Doni, Ortensio Lando u. s. w. Sie schätzten allerdings Petrarca und seine besten Nachahmer, wie Bembo, Sannazaro und ihre Schüler, und wendeten sich eigentlich nur gegen die Menge der hartnäckigen Sonettendichter. Der überzeugteste Antipetrarkist war Niccolò Franco aus Benevent (1515–69), der, eine Zeitlang Sekretär und dann Feind Aretinos, gegen den er in seinen „Rime" und in der „Priapea" (1541 und 1548) nicht weniger als 495 höchst unzüchtige und heftige Sonette richtete, ein bald elendes, bald glückliches Wanderleben in Venedig, Casale, Montferrat, Mantua, Cosenza, Neapel und Rom führte. Nachdem

er, wegen Ketzerei angeklagt, über ein Jahr im Kerker der Inquisition verbracht hatte (1558–1559) — er, der die Lutheraner haßte und nach dem Kardinalshut strebte! — wurde er zehn Jahre später wegen einiger satirischen Pasquille gegen Pius V. in Rom gehenkt. Er machte die Petrarkisten besonders in seinem Dialoge „Il Petrarchista" (Der Petrarkist, 1539) lächerlich, wie er es schon vorher in einigen seiner „Pistole volgari" (Briefe in italienischer Sprache, 1532) und in der „Priapea" gethan hatte, wo er sie von Priapus mit Schimpf und Schande fortjagen läßt. Wie alle burlesken Dichter vor und nach ihm, so teilte auch er Broccardos Verachtung für die Nachäffer des toten und wiedererstandenen Petrarca und machte gleichfalls die „Petrarkereien" und „Bemboereien" lächerlich. Bekannt und köstlich ist sein Sonett, worin er die „Schönheiten" seiner „Laura" beschreibt:

„Haar aus feinem Silber, das struppig und kunstlos ein schönes, goldiges Gesicht einrahmt, eine runzlige Stirn, bei deren Anblick ich mich entfärbe, und die der Liebe und des Todes Pfeile stumpf von sich abprallen läßt; reizende Augen voll Perlen, Leuchten, abgewendet von jedem Gegenstand, den sie betrachten, Brauen von Schnee und Finger und Hände, nach denen ich seufze, sanft gerundet und kurz, Lippen von Milch, ein großer und himmlischer Mund, spärliche, aber herrliche Zähne aus Ebenholz, unerhörte, unsägliche Harmonie; stolze und würdige Sitten — euch göttlichen Sklaven der Liebe mache ich bekannt, daß dies die Schönheiten meiner Herrin sind."

Obgleich die Liebeslyriker im Süden Italiens Anbeter des einzigen Bembo waren, kann man nicht sagen, daß sie wirklich zu seiner Schule gehörten, sondern sie dichteten vielmehr, wie wir gesehen haben (vgl. S. 324), unter dem Einflusse Sannazaros, dessen Jugendgedichte zwar auch erst 1530 zugleich mit denen Bembos veröffentlicht wurden, aber schon vom Ende des 15. Jahrhunderts an sehr verbreitet waren.

Das kleine Liederbuch des Galeazzo di Tarsia — es ist zweifelhaft, ob dieser Dichter Galeazzo di Giacomo aus Cosenza, der Präsident des obersten Gerichtshofes (vicaria) in Neapel, war und 1513 starb, oder Galeazzo di Vincenzo (gest. 1553), der in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Neapel geboren und, wie es scheint, zwischen 1534 und 1540 wegen schwerer Amtsmißbräuche bei seiner Baronalgerichtsbarkeit zur Verbannung verurteilt wurde — besteht fast ganz aus Liebesliedern. Größtenteils betreffen sie seine verborgene Leidenschaft für die Dichterin Vittoria Colonna, sind voll Anmut und Gefühlstiefe und dürfen nicht mit den gewöhnlichen petrarkisierenden Gedichten der Zeit auf eine Stufe gestellt werden. Andere Liebeslieder Galeazzos sind an „ein herrliches, sprödes Mädchen" gerichtet, in das er sich während seines einsamen Lebens auf seinem Schlosse in Kalabrien verliebte, als er von jener ersten Leidenschaft geheilt war. Vielleicht war die Gefeierte seine spätere Frau Camilla, auf deren Tod er drei warmempfundene Sonette schrieb, in denen wahre Innigkeit und Rührung mit süßer Schwermut vereint sind, und die an Pontanos „De amore conjugali" (vgl. S. 203) erinnern.

Auch Angelo di Costanzo (1507–91) liebte, wie es scheint, Vittoria Colonna und feierte sie in seinen Liedern. Er stammte aus Neapel, war im Besitze des Lehens Cantalupo und schrieb später eine Geschichte seiner Heimat, aus der er vom Vizekönig Toledo, der eine persönliche Abneigung gegen ihn hatte, verbannt wurde. In seiner Jugend lernte er Sannazaro kennen und ahmte ihn und Cariteo in seinen Gedichten nach, die jedoch kalt, künstlich, trocken und epigrammatisch sind. Auch bei ihm offenbart sich nur in den Gedichten, die er auf den Tod seines fünfzehnjährigen Sohnes schrieb, und in einem berühmten Sonett auf Virgil wahre Gefühlstiefe. Die Zeitgenossen hielten ihn für den besten lebenden Sonettendichter, er machte Schule, und die Akademie der Arcadia in Rom nahm ihn, wie schon erwähnt, im 18. Jahrhundert neben Casa fast allein als Vorbild. Er war jedoch in verschiedenen Beziehungen nur ein

verfrühter Secentist, und darum gefiel er dem Franzosen Desportes sehr, der die italienischen Lyriker plünderte und verschiedene Sonette von Costanzo in seiner Muttersprache bearbeitete.

Ein Freund di Costanzos, Bembos, Caros und Casas, der adlige Berardino Rota (1509—75) aus Neapel, besang, nicht ohne Übertreibungen und Wunderlichkeiten, seine Herrin Porzia Capece, die er später heiratete, ja auch als er sie 1559 nach sechzehnjähriger Ehe durch den Tod verlor, blieb sie noch der Gegenstand seiner Lieder. Aber Porzia ist in den Gedichten, die er bei ihren Lebzeiten schrieb, nie als beglückende Geliebte oder hingebende Gattin dargestellt, sondern nach der Gewohnheit aller jener Dichter immer als hart und grausam. Mit Recht hat man daher vermutet, daß Rota diese Gedichte gar nicht für Porzia verfaßt habe, sondern daß sie eine kalte Nachahmung Petrarcas und Bembos aus der Jugendzeit des Dichters seien, daß sie mit den sechsunddreißig Sonetten, die Rota wenige Monate nach dem Tode seiner Frau verfaßte, und mit anderen späteren Gedichten willkürlich zusammengestellt und so zu dem „Canzoniere in vita e in morte di Porzia Capece" (Liederbuch auf das Leben und den Tod der Porzia Capece) umgeschaffen worden seien. Darum verdient Rota wahrlich nicht, wie es bis jetzt geschehen ist, der „beste Dichter des Ehestandes im 16. Jahrhundert" genannt zu werden.



Luigi Tansillo. Nach einem Kupferstich in der 1782 zu Livorno erschienenen Ausgabe seiner „Poesie".

Nicht seine Gattin, sondern eine hochgestellte und stolze Frau, vielleicht die Markgräfin von Vasto, Maria d'Aragona, besang ein anderer neapolitanischer Dichter, Luigi Tansillo (1510—68; s. die nebenstehende Abbildung), ein Landsmann des Horaz, denn er war in Venosa geboren. Von ihm, der seine Jugend unter Waffen und auf dem Meere im Kampfe gegen Türken und Seeräuber verbracht hatte, haben wir nicht die gewöhnliche Nachahmung der petrarkischen Welt zu erwarten. Seine Leidenschaft für die Geliebte mußte verborgen bleiben, er konnte nur aus der Ferne anbeten, nur im Traum seine Liebe genießen. Endlich jedoch gaben ihm Eifersucht und Zorn die ersehnte Freiheit wieder (Sonett 96):

„Hör' auf mit Liebesklängen, klagende Laute, finde volle Töne für meinen tiefen Schmerz, denn mein Lied soll nur noch zornige Worte rufen und von Entrüstung widerhallen. Nicht mit meines Geistes Schwingen, sondern mit den Flügeln Amors hoffte ich mich zu erheben und den Namen, dem ich durch mein Lied Ehre und Achtung zollte, hinauszutragen über die Säulen des Herkules. Zu solcher Hoffnung hatte mir die Kühnheit das liebliche Pfand verliehen, das Amor mir gab, als mein Gedanke sich so stolz erhob. Jetzt, wo sich der Wunsch einer anderen änderte und der Zorn dem schönen Gedanken die Flügel beschneidet, muß auch ich Inhalt und Stil meiner Verse wie meine Hoffnung ändern."

Seine Liebeslieder, voll Schwermut und wahrem Gefühl, sind wie die Gedichte, worin auch er den Tod eines Sohnes beweint, die besten und originellsten des 16. Jahrhunderts. Tasso schätzte seine Kanzonen sehr, wie Ariosto die Oktaven seines „Vendemmiatore" gelobt hatte, von dem wir gleich sprechen werden. Was er bietet, ist wahre Dichtkunst, denn sie drückt die Übereinstimmung der Gefühle des Dichters mit der äußeren Natur aus und gibt uns reizende

ländliche Bilder, und obwohl auch Tansillo, wie alle seine Landsleute, eine Vorliebe für die Künstlichkeiten und Spitzfindigkeiten der Vorläufer des Secentismus und des Petrarkismus hat, verwendet er für alles, was er Petrarca und Sannazaro entlehnt, neue, frische und kräftige Farben, die den meisten Lyrikern seiner Zeit unbekannt sind.

Die blonde, schöne Römerin **Vittoria Colonna** (1492—1545; s. die untenstehende Abbildung), die in Marino als Tochter des Patriziers Fabrizio Colonna, des tapferen neapolitanischen Kapitäns, geboren wurde und den Markgrafen von Pescara, Ferrante di Avalos, heiratete, der ebenfalls Feldherr im Dienste der Spanier war, kann als Neapolitanerin betrachtet werden, denn sie verlebte ihre ganze Jugend in Neapel, vornehmlich auf Ischia (1509—37). Ihr Liebesliederbuch — 117 Sonette, ein Madrigal, eine Kanzone und eine sehr schöne Epistel in Terzinen an den Gemahl, als dieser 1512 bei Ravenna zugleich mit ihrem Vater gefangen worden war — ist eins der besten des Jahrhunderts. Sie schildert ihren Gemahl als großen, ruhmreichen Helden und lobt seine geistigen Vorzüge, seine unerschütterliche Tugend, während es doch bekannt ist, daß er doppelzüngig war und sein Vaterland verriet. Trotz der vielen Anklänge an Petrarca schildert Vittoria immer eigene Erlebnisse und Eindrücke, und obgleich sie den „Canzoniere“ Petrarcas vor Augen hatte, fühlte sie als Frau doch immer das Bedürfnis, „wenigstens das, was für ihren Fall seiner Sprache fehlt, in sich selber zu finden oder aus sich selber heraus zu bilden“ (Zumbini). Selbst wenn sie Petrarca seine eigensten Schöpfungen entlehnt, weiß sie ihnen einen persönlichen Stempel aufzudrücken. Sie versteht es überdies, die feinsten und zartesten Regungen des Herzens, mögen sie auch noch so heimlich und flüchtig sein, mit raschem Pinsel zu malen.



Vittoria Colonna. Nach dem Ölgemälde, das Girolamo Muziano zugeschrieben wird (etwa 1560), in der Galleria Colonna zu Rom, wiedergegeben in der 1840 zu Rom erschienenen Ausgabe der „Rime di Vittoria Colonna“.

Die Dichterin in Italien ist eine neue Erscheinung der Renaissance, denn erst damals begann man, den Frauen eine wirklich tiefe klassische Bildung zu geben. Jetzt im 16. Jahrhundert traten neben berühmten Mäceninnen wie den beiden Elisabeth, der Herzogin von Urbino (Gonzaga Montefeltro) und der Markgräfin von Mantua (Este-Gonzaga), dichtende Frauen mehrfach auf, und „die Colonna, die bedeutendste unter den italienischen Frauen ihrer Zeit, bezeichnet den höchsten Grad der Vollkommenheit, zu dem damals der Frauengeist gelangte“ (Zumbini).

Unter den zahllosen Anbetern, die diese Frau hatte, darf man den großen **Michelangelo Buonarroti** (1475—1564) nicht vergessen, der sie kennen lernte, als er über sechzig Jahre

und sie gegen fünfundvierzig alt war. Er verehrte sie, bewunderte sie, und sie war ihm eine Führerin, die ihn zum Himmel emporzog. Er liebte sie platonisch und richtete einige seiner Gedichte an sie, besonders als sie nach 1538 als Witwe im Kloster San Silvestro in Rom wohnte, und später beweinte er ihren Tod. Buonarroti war Dichter in seinen originellen, großartigen und dantesken Gedanken und Gefühlen, nicht in seiner Form, die kurz und wirkungsvoll, aber roh und unharmonisch ist. Treffend rief Berni den hohlen Petrarkisten zu: „Er sagt Dinge, und ihr sagt Worte.“ Außer Petrarca und, in zweiter Linie, den platonischen Gedichten Lorenzos de' Medici hat Michelangelo Dante eingehend studiert, dessen Andenken er einige schöne Sonette widmete, und zwar nicht nur die „Komödie“, sondern auch die Lyrik der „Vita Nuova“. Seine Gedichte (Sonette, Madrigale, Stanzen) schrieb er während seines letzten Aufenthaltes in Rom (1534—64), wenn er von der Arbeit ruhte, auf kleinen Zetteln nieder, oft zusammen mit bildhauerischen und architektonischen Skizzen. Von Freunden gesammelt, wurden sie später (1623) von seinem Urenkel veröffentlicht, der es freilich für angebracht hielt, sie in der Form zu überarbeiten. Erst in unseren Tagen wurden sie nach den Originalhandschriften herausgegeben, worin manches Gedicht bis neunmal umgearbeitet erscheint. Aber trotz dieser gründlichen Durchfeilung blieben die meisten immer noch gezwungen und dunkel.

In gewisser Beziehung gleicht der Colonna die etwas ältere Veronica Gambara (1485 bis 1550) aus Pratalboino bei Brescia, denn sie besang „die schönen Augen“ ihres Gatten Giberto, des Herrn von Correggio. Als ihr dieser 1518 nach zehnjähriger Ehe entrissen wurde, konnte sie sich, glücklicher als die kinderlose Colonna, ganz der Erziehung ihrer beiden Söhne und der Regierung ihres kleinen Staates widmen. Mehr als die Colonna unterstand sie dem Einfluß des in der Nähe wohnenden Bembo, der ihr ein beständiger, aber freilich kalter Berater in der Litteratur war.

Weit interessanter sind die Gedichte der jungen Gaspara Stampa (1523—54), die in Padua geboren worden war, aber in Mailand lebte. Adlig, reich, schön und außer in den Wissenschaften auch in der Musik bewandert, besang sie ihre glühende und wahre Leidenschaft für den Grafen Collaltino di Collalto, den Herrn von Treviso, der ebenfalls dichtete.

Ihre Lieder erzählen Tag für Tag die Geschichte ihrer dreijährigen Liebe (1549—51), die von ihrer Seite demütig, uneigennützig und voll Hingabe und Zärtlichkeit war, von seiner Seite aber kalt, gleichgültig und untreu. Nachdem er sie besessen hatte, als er in ihrer Nähe war, ging er im Dienste Heinrichs II. nach Frankreich und vergaß sie über anderen Frauen. Nach Venedig zurückgekehrt, widmete er sich ihr wieder, verließ sie aber für immer, als er zum bolognesischen Kriege aufbrach (1551). In ihren Liedern zeigt sich das Mädchen, eine neue Sappho, zuerst ganz glücklich, dann schmerzerfüllt über die Trennung von dem Geliebten und endlich verzweifelt, weil er erkaltet ist und sie verlassen hat. Trotzdem fleht sie ihn fortwährend um Erbarmen und den Trost eines Briefes an: er aber antwortet nie. Schon von der Zeit an, als Collaltino sie mit seinem erheuchelten Zorn quälte, um sie los zu werden, hatte sie daran gedacht, daß eine andere Liebe ihr den Frieden wiedergeben könnte. Endgültig von ihm verlassen, findet sie eine „lebhaftere und größere“ Glut und gibt sich dem adligen und gelehrten Guiscardo hin, der sie wirklich liebte. Wie alle Petrarkisten warf sie sich zuletzt der Askese in die Arme. Ihre Gedichte gehören zu den gefühlvollsten des 16. Jahrhunderts. Als Collaltino, aus Frankreich zurückgekehrt, mit ihr auf seinem Schlosse Collalto zwischen den schönen Hügeln nahe den Ufern des Anasso (Piave) weilt — nach diesem Flusse nennt sie sich in ihren Liedern gern Anassilla — da malt sie sich aus, welch herrliches und beglücktes Leben es sein müßte, wenn der Graf seine Kriegsleidenschaft ablegen und stets an ihrer Seite bleiben wollte: „Ach laßt doch, mein Gebieter, die große Sorge, in diesem blühenden Jahrhundert mit Anstrengung und Lebensgefahr hohem Ruhme, hohen Ehren und hohen Thaten nachzujagen! In diesen Hügelgeländen, in diesen göttlichen und sicheren Thälern und Gefilden, wo Amor uns einladet, wollen wir zusammen ein seliges und zufriedenes Leben führen, bis sich unserer Augen Sonne endlich verdunkelt.

Denn so viel Anfechtungen und so viel Mühen machen das Leben härter und so viel Ehren werden durch den Tod doch wieder sogleich verlöscht. Hier wollen wir zur rechten Zeit Rosen und Blumen pflücken und Gräser und Früchte, wollen in süßer Harmonie zugleich mit den Vögeln von unserer Liebe singen."

Unter den Petrarkisten des 16. Jahrhunderts ist die Stampa am wenigsten von Petrarca beeinflußt, und doch ist sie die einzige, die sich in psychologischer Vertiefung und zarter Empfindsamkeit dem großen Lyriker am meisten nähert. Sie besang eine Glut, die ihr Seele und Leib verzehrte, keine eingebildete Leidenschaft.

Wie es unter den Edeldamen Dichterinnen gab — es seien nur noch Laura Terracina aus Neapel und aus Modena Lucia Bertani und Tarquinia Molza, des Dichters Enkelin, erwähnt — so gab es auch welche unter den Sünderinnen, die im 16. Jahrhundert den ehrenvollen und verherrlichenden Namen „Kurtisanen" führten. Da sie wie die griechischen Hetären inmitten einer so feinen und gebildeten Welt lebten, waren sie gezwungen, Musik und Dichtkunst zu treiben, ein elegantes Italienisch und manchmal auch Lateinisch sprechen und schreiben zu lernen. Außer Petrarca und Boccaccio kannten sie Virgil, Horaz, Ovid und Cicero. Unter den dichtenden Kurtisanen ragt die Römerin Tullia d'Aragona hervor, die sich so nannte, weil sie sich für eine Tochter des Kardinals Ludwig, des Enkels Ferdinands I. von Neapel, ausgab. Sie wurde von dem sittenstrengen Giraldi („Hecatommiti", Einleitung) verspottet, weil sie unverhältnismäßig hoch aufgeschossen war, einen großen Mund und eine lange Nase besaß und, von allen gemieden, Rom hatte verlassen müssen, nachdem sie sich aus Gewinnsucht einem sehr widerlichen Deutschen hingegeben hatte. Aber anderseits wurde sie zwanzig Jahre lang von Girolamo Muzio (1496—1576) aus Istrien glühend geliebt, der auch sonst schönen und leichtfertigen Frauen seinen Minnedienst widmete, sich aber nach einer sehr schweren Krankheit bekehrte und der streitbarste Theolog des 16. Jahrhunderts und ergrimmteste Verfolger der italienischen Ketzer (Vergerio, Ochino u. s. w.) wurde. Unter dem Namen Tirrenio verherrlichte er in seinen Gedichten Tullia noch eifriger als Bernardo Tasso (1534), den Speroni mit ihr zusammen in seinem „Dialogo sull' Amore" (Gespräch über die Liebe) redend einführt. In Florenz wurde sie 1546 von Benedetto Varchi geliebt, den sie in ihrem eigenen Dialoge „Dell' infinità d'Amore" (Von der Unendlichkeit der Liebe) auftreten läßt. Hier wurde ihr auch, obgleich sie seit 1543 verheiratet war, 1547 befohlen, das Unterscheidungszeichen der Sünderinnen, einen gelben Schleier, zu tragen, ihr Name als „Dichterin" rettete sie jedoch vor dieser Schande. Dem Herzog Cosimo und der Herzogin Eleonora, die sich ihrer bei dieser Gelegenheit gnädig angenommen hatten, widmete sie nun in Dankbarkeit ihren Dialog und ihr Liederbuch (1547), das freilich sehr uninteressant ist, da es nur Lobeserhebungen von Freunden und besonders von Muzio enthält. Ihr Ende war sehr traurig: sie starb in Rom, wohin sie zurückgekehrt war, als öffentliche Sünderin besteuert, im März 1556 in einer Schenke.

Eine weniger berühmte Dichterin war eine andere Kurtisane, Veronica Franco (1546 bis 1591) aus Venedig, die von Heinrich III. von Frankreich während seines Aufenthaltes in Venedig besucht und von verschiedenen Gelehrten gerühmt wurde. Sie schrieb einen Band „Terze Rime", mehrere Sonette und ein unvollendetes episches Gedicht. Sie starb gleichfalls im Elend und hinterließ einige bedürftige Kinder.

Die petrarkische Lyrik des 16. Jahrhunderts schließt, kann man sagen, mit den Gedichten Torquato Tassos ab, der seinen lyrischen Dichtungen wie seinem Epos ein eigenartiges Gepräge verlieh. Der letzte der Petrarkisten und allen Vorgängern überlegen, entfernte er sich zwar nicht weit von der von ihnen eingeschlagenen Straße, aber obgleich er an ihren Grundsätzen

festhielt und inhaltlich nicht viel Neues einführte, wußte er doch der verblaßten Dichtung jener bloßen Nachahmer etwas Seele einzuflößen. Seine Neuerung betrifft vor allem die Form, die bei seinen Vorgängern, den von Tasso sehr geschätzten und eifrig studierten Casa ausgenommen, kraftlos, schleppend und eintönig war. Tasso gab seinem Verse eine gewisse Abgerissenheit, Härte und Gemessenheit, er verwendete gedrängte und kraftvolle Sätze, rein Danteſche Worte und Ausdrücke und erreichte so eine wechselvolle Harmonie und eine männliche, aber nicht so rauhe Form wie Casa. Zu diesen formellen Vorzügen, die er zum Teil mit Casa gemein hatte, kamen noch solche, die ihm allein eigentümlich waren: warme Leidenschaft, zartes Empfinden, erhabene Bilder, glänzende, wohlabgetönte Farben, rege Beweglichkeit und ein ungemein fein ausgebildeter Geschmack.

Sehr reizend und mit von jauchzender Freude überquellender Lebendigkeit wird die Geliebte beschrieben, die mit vier anderen Mädchen tanzt (16. Kanzone). Voll heiterer idyllischer Bilder und mythologischer Erinnerungen, die geschickt mit Szenen aus dem Leben in der Natur verbunden sind, ist eine andere Kanzone (8) „An einen Hügel in Ferrara" (Ad una montagnetta in Ferrara), der sich im See spiegelt und dem Dichter „ein junges Weib" zu sein scheint, „das sich vor dem Spiegel bald den Zopf, bald den Rock mit Blumen schmückt". Tiefes Naturgefühl und ausgezeichnete Kunst sprechen aus der rein klassischen Kanzone „Per nozze" (13), worin die friedliche Ruhe der vorgerückten Nacht, die Kühnheiten des Liebenden, die Sprödigkeit des Mädchens und der endliche Triumph wunderbar beschrieben werden: „Und verständig senke das Mädchen die zitternden Augen und lehne an des Geliebten Brust ihr müdes Haupt. Blumen schütte uns Hymen über die matten Glieder, und drei reizende Amoretten mögen die Glut mit den bunten Flügeln kühlen."

Leidenschaftlich und rührend sind ferner alle Kanzonen, die Tasso im Krankenhaus Sant' Anna schrieb, um das Herz der Fürsten und der Fürstinnen zum Mitleid mit seinem Unglück zu bewegen.

In der schönen Kanzone (13) an die Herzogin von Urbino, die den Dichter hatte grüßen lassen, wird das Mitleid angefleht, es solle vom Himmel herabsteigen und in der Brust der Fürstin Wohnung nehmen, die alle Schönheiten und Tugenden besäße, nur nicht das Mitleid. Dieses aber soll bewirken, daß „der treue Gruß sich nicht von freundlicher Hilfe trenne". Ein wahrer Seufzer ist die Kanzone (26) an den Herzog von Ferrara, die seinen und seiner Schwestern Beistand anruft. Wie tief muß den Leser die Beschreibung des jammervollen Zustandes rühren, in dem sich der Dichter befand, als er schrieb:

„Wende Deine milden Augen her, und Du wirst sehen, wie dort, wo das niedrige und kranke, aus Erbarmen aufgenommene Volk schmachtet, mehr als alle Schmerzbeladenen blutleer Dein einstiger Diener seufzt, unter tausend Qualen den schrecklichen Tod im Antlitz, mit trüben, roten Augen, mit unsauberen, schmutzigen, schlaffen, müden und schweren Gliedern, in denen der Lebenssaft versiegt ist, ja wie er das niedere Los der anderen beneidet, zu denen das Mitleid als Trost kommt."

Unbeschrieben bleibt dieser erbarmungswürdige Zustand in der 27. Kanzone, der schönsten unter den schönen, in der er zwar auch seine Fürstin um Beistand bittet, aber sie nicht um seines Elendes, sondern um ihrer Mutter, Renata von Frankreich, willen, die gleichfalls unglücklich war, da sie ihr Sohn, der Herzog Alphons, als Calvinistin aus Ferrara verbannt hatte. Und hier erinnert der Dichter an die Jahre, die er in süßen und vertrauten Gesprächen unter den Mitgliedern des Hofes von Ferrara verbracht hat, an den früheren Wohlstand und das jetzige Elend und an den glücklichen Zustand der Tiere, denen es nicht fehlt an „reiner Milch, reinem Wasser und frischer Luft".

Außer an Erfindungskraft und Gefühl übertraf Tasso seine Vorgänger auch an philosophischer Gelehrsamkeit und klassischer Bildung. Seine „Rime" (Verse) sind mit Erinnerungen an lateinische und griechische Dichter angefüllt, und während er „bekannte, daß er die Liebe nach der Weise Petrarcas behandelte, fühlte er sie wie Ovid und drückte sich manchmal wie Anacreon aus, aber immer zarter als beide" (Foscolo). Von den Klassikern mußten ihm neben einem tiefen Platonismus, dessen Bedeutung er in dem berühmten Sonett „Die Liebe ist die Seele der Welt, die Liebe ist Geist" klarlegte, die sinnlichen und lockeren Bilder und Beschreibungen kommen, die sich oft in seinen Dichtungen finden. Er war der erste, der in einigen Sonetten und seinen

zahlreichen Madrigalen — es sind über fünfhundert, und alle weisen reizende Bilder, lebhafte Farben und eine heitere Harmonie auf — die kleinen griechischen Oden nachahmte und zierlich umschuf, die 1554 von Henricus Stephanus unter Anacreons Namen veröffentlicht wurden. Nichts von den Schönheiten der Geliebten, keine von den verschiedenen Stufen der Liebesleidenschaft vergißt er, Mund, Haar, Busen, Lächeln, Kleider, Handschuhe, Hände, Fächer, Spiegel, Schleier, Tänze, Seufzer, Stickereien, alles wird genau geschildert. Wie er durch diese Nachahmung der Klassiker die Lyrik den gelehrten Formen näherte, die Chiabrera und Testi im folgenden Jahrhundert pflegten, so hatte er allerdings auch durch sonderbare, gekünstelte und geschmacklose Gedanken großen Teil an der Entwickelung der Dichtung im 17. Jahrhundert, denn in einigen seiner Gedichte kann man die seltsamen Beiworte, die Wortspiele und die pruntvollen und übertriebenen Bilder kaum zählen. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß viele dieser Lieder im Auftrage und zur Belustigung seiner Herren und Freunde geschrieben wurden, und daß seine „Rime" mit Ausnahme der beiden ersten Teile (1592—93) wie alle seine anderen Werke ohne seine Zustimmung in sehr verderbter Form gedruckt wurden.

Den Liedern Tassos kommen durch raffinierte und studierte Eleganz die „Rime" (Sonette, Stanzen, Madrigale, Kanzonetten, Intermezzi) Battista Guarinis (vgl. S. 320) nahe, die er von seiner Jugend an bis in sein hohes Alter schrieb (gedruckt Venedig 1598). Sie sind gleichfalls zum Vergnügen und zum Preise fürstlicher Herren verfaßt und flüssig, harmonisch, zart und lebendig, aber dabei gesucht, voll Spitzfindigkeiten und kindischen Gedanken. Freilich fehlt es ihnen auch nicht an edlen und poetischen Bildern.

Petrarkisch im Aufbau, im Stil und in ihren ästhetischen Zielen war auch die panegyrisch politische und religios-moralische Dichtung des 16. Jahrhunderts, hatte doch Petrarca beide Gattungen in seinem „Canzoniere" gepflegt.

Luigi Alamanni, den wir in die Verbannung nach Frankreich begleitet hatten (vgl. S. 284), erinnert sich in seinen Sonetten (1532—33) schwermütig und weich gestimmt an sein unglückliches Florenz und an die verlorene Freiheit und singt das Lob Franz' I. und seines Hauses, da er von diesem die Befreiung des Vaterlandes erhofft. Auch Galeazzo di Tarsia (vgl. S. 330) begrüßt, als er nach sechsjähriger Verbannung aus Frankreich heimkehrt und die „eisigen und grauen Alpen" zu Gesicht bekommt, in einem begeisterten Sonett sein geliebtes Vaterland, wo er nun nach dem Kriege die ersehnte Ruhe auf dem Lande zu finden gedenkt. Große Vaterlandsliebe verraten die politischen Sonette Guidiccionis (vgl. S. 327), zu denen die schaudererregende Plünderung Roms (1527), die auch Berni in seiner Überarbeitung des „Orlando" flammende Worte eingab, Veranlassung bot, und worin er den Verfall des Vaterlandes bejammert. Er versucht es emporzurichten, indem er, wie Petrarca, dem jetzigen Elend die alte Größe gegenüberstellt und gegen den kaiserlichen Adler eifert, der, statt den Feinden der Kirche zu schaden, Italien verwüstet:

> „Würdige Mutter der berühmten Völker, die in weniger trüben Tagen über die Welt triumphierten, einst sichere und liebliche Heimat der Götter, jetzt traurig von Thränen und Klagen ..., wird einst der Tag kommen, wo wir, das unwürdige, schwere Joch abschüttelnd und die Leiden verbannend, sagen können: o ihr schönen und seligen Jahre, o du glückliche, sanfte Freiheit? ... Aus dem trägen und tiefen Schlaf, in dem du schon so lange begraben bist, erhebe dich endlich und atme und schaue zornig deine Wunden, mein Italien, das du nicht minder ein Sklave bist als ein Thor."

Auch Domenico Veniero (1517—82) aus Venedig beklagte in einem Sonett das traurige Los Italiens, das, um den einen Fremden zu entfernen, einen anderen herbeisehnen mußte.

Aber die Gefühle des Volkes spiegeln sich besser als in den Gesängen der Gebildeten in den volkstümlichen, alten und rohen Lamenti (vgl. S. 115) wider. Heldentum und erschütterndes öffentliches Unglück fehlte Italien damals nicht, die Kunst benutzte sie jedoch wenig oder schlecht, denn in den „Lamenti“ und „Pianti“, die von Bänkelsängern aus dem Volke auf das Unglück der einzelnen Städte geschrieben wurden, würde man vergebens Poesie suchen.

Die wenigen uneigennützigen und freimütigen Stimmen, die wir gehört haben, stehen fast allein da: alle anderen Lyriker singen nicht den Preis des Vaterlandes, sondern den ihrer Herren. Die Farnese erhoben Molza (vgl. S. 326) und Caro (vgl. S. 327 und die untenstehende Abbildung), der in ihrem Auftrage das Haus Frankreich in der berühmten, aber armseligen Kanzone feierte (1533), die Castelvetro so unbarmherzig zerpflückte. Zum Ruhm Ottavio Farneses sind einige Sonette und eine Kanzone von Gandolfo Porrino aus Modena (gest. 1552) geschrieben (1550?). Bernardo Cappello (vgl. S. 325) richtet in einer Kanzone an Venedig Worte flammenden Zornes gegen Spanien und Deutschland (1551), aber nur, um die Sache seiner Herren, der Farnese, zu verfechten, die sich, vom Kaiser bedroht, an Frankreich gewendet hatten. Tansillo (vgl. S. 331) feiert in drei Sonetten den Heldenmut der spanischen Soldaten, die von den Türken bei der Verteidigung Castelnuovos getötet worden waren, und deren Gebeine er noch unbestattet an der dalmatinischen Küste gesehen hatte (1540), als er mit seinem Herrn, Don Garzia, dem Sohne des spanischen Vizekönigs, dorthin reiste. Francesco Beccuti (1509—1553), genannt Coppetta, aus Perugia, der in seinen Liebesliedern ein Petrarkist aus Casas Schule ist und sich in seinen politischen Gedichten als Gegner des Kaisers und Freund Frankreichs zeigt, ermahnt die Herren Italiens, sich zur Verteidigung des Vaterlandes zu vereinen, thut dies aber nur, um sich Guidobaldo d'Urbinos Gunst zu erwerben, der damals Kapitän der Heiligen Kirche für Julius III., seinen Herrn, war und sich als solcher Italiens oder eines Teiles Italiens hätte bemächtigen können.



Annibale Caro. Nach einer Medaille im Museum Mazzuchellianum, wiedergegeben in der 1742 zu Padua erschienenen Ausgabe von Caros „Lettere famigliari“.

Überreichlich viel Loblieder sind auf Karl V. vorhanden, so unter den Gedichten Bembos, Tansillos und der Gambara, und die Schmeicheleien erreichen ihren Höhepunkt in einem Sonette Caros, worin der Kaiser ermuntert wird, den kaiserlichen Adler nach dem Orient zu führen, von wo er mit Äneas gekommen sei. Wäre dann die ganze Welt unterworfen, so könne er „demütig“ zu Gott sagen: „Herr, was die Sonne schaut, ist dein und mein.“ Nachrufe auf Karl V., sowohl als er abgedankt, sich einem beschaulichen Leben gewidmet und sich lebendig begraben hatte, als auch als er wirklich starb, schrieben Bernardo und Torquato Tasso, in deren politischen Liedern zugleich mit lebendiger Vaterlandsliebe der Gedanke an eine Einheit der katholischen Christenheit unter kaiserlichem Zepter herrscht. An die beiden Helden der Schlacht bei Lepanto, die er in der „Gerusalemme Conquistata“ (XX, 112—115) besang, Alessandro Farnese und Juan d'Austria, richtete Torquato Tasso mehrere Sonette. Aber in diesen und den anderen Gedichten, worin er von der berühmten Schlacht spricht, blieb er hinter sich selber und den italienischen Dichtern zurück, die das Ereignis in italienischer und lateinischer Sprache priesen. Von den zahlreichen und meist recht langweiligen lyrischen und epischen Gedichten auf die Schlacht

sind nur eine gute Kanzone von Celio Magno (vgl. S. 325), die „Rime per la gloriosa vittoria" (Verse auf den ruhmreichen Sieg) Muzios (vgl. S. 334), das Epos „La vittoria navale" (Der Seesieg) von Guidobaldo Benamati und die wenigstens nicht langweiligen Dialektdichtungen erwähnenswert. Keiner von allen Dichtern vermochte jedoch die Poesie jener Thaten, die am Morgen des 7. Oktober 1571 in den Gewässern von Lepanto verrichtet wurden, in Poesie der Worte umzusetzen.

Weil Petrarca jene wunderbare Kanzone an die heilige Jungfrau gedichtet hatte, „die, voll unsäglichen Schmerzes, nicht eigentlich eine religiöse Dichtung ist, sondern vielmehr den angstvollen Kampf eines Geistes schildert, der den Himmel sucht, ohne sich ganz von den irdischen Banden lösen zu können" (Zumbini), fühlte sich jeder Petrarkist des 16. Jahrhunderts verpflichtet, ebenfalls religiöse Gedichte zu schreiben. Die meisten von ihnen waren freilich sehr kalt und kraftlos, weil ihnen das innere Feuer fehlte, ohne das keine wahre Dichtung entsteht. Kaum kennt man noch, abgesehen von den schönen lateinischen Hymnen Vidas (vgl. S. 281) und Flaminios (vgl. S. 326), die geistlichen Elegien (1526) Luigi Alamannis (vgl. S. 284), die sieben Psalmen oder Hymnen Bernardo Tassos (1525) und die frommen Lieder des venezianischen Predigers Gabriele Fiamma (1533—85), der als Liebling des Volkes dem Kardinal Ghisilieri verdächtig erschien, 1562 vor die Inquisitoren gefordert wurde, sich aber durch die Veröffentlichung seiner Predigten und seine Ernennung zum Bischof von Chioggia durch Gregor XIII. retten konnte. Hierher pflegt man auch die „Deus" (Gott) betitelte Kanzone (1597) des oben erwähnten Celio Magno zu rechnen, ferner die „Vergini prudenti" (Die klugen Jungfrauen, 1582), die der Kassinesermönch Bernardino dell' Uva zum Preise von weiblichen Heiligen schrieb, die frommen Sonette (1589) Bernardino Baldis (1553—1617) auf alle Feste des Jahres und endlich eine Kanzone Torquato Tassos auf die Madonna von Loreto.

Mit den meisten dieser frommen Lieder darf man aber die der Vittoria Colonna (vgl. S. 332) nicht zusammenwerfen, die den zweiten und größeren Teil ihres „Liederbuches" bilden. Als sie ihren Gemahl verloren hatte, suchte die Kinderlose im Glauben Trost und Stärkung und fühlte sich, wie alle tiefer angelegten und ehrlichen Geister der Zeit, durch die Bestrebungen des Petrus Valdus und des Ochino angezogen, die so eifrig auf eine Hebung der Religiosität hinarbeiteten. Sie flüchtete im Jahre 1536 auf einige Zeit in das Kloster San Silvestro in Rom und verschloß sich ganz in sich selbst, um über religiöse Dinge nachzudenken, und ging 1541 auf drei Jahre in das Kloster Santa Caterina in Viterbo. Hier fand sie, als in Rom mit dem Siege der streng orthodoxen Partei des Kardinals Caraffa die katholische Reaktion gegen die Reformation begonnen hatte und Ochino gezwungen worden war, nach Deutschland zu fliehen, wie Flaminio in dem Kardinal Polo eine Stütze und einen geistlichen Führer, der sie von einer Übertreibung ihrer asketischen Anwandlungen zurückhielt. Sie stellte ihr religiöses Gefühl mit denselben Bildern dar, die sie zum Ausdruck ihrer Gattenliebe verwendet hatte, streute aber in ihre Lieder zu viele Erörterungen, philosophische und theologische Spitzfindigkeiten ein, schilderte nicht anschaulich genug und hatte die religiösen Geheimnisse wohl mehr durchdacht als im Innersten gefühlt. Nur hier und da kehrt sie von ihren Reflexionen zur Wirklichkeit der Dinge zurück, dann aber zieht sie gegen die Tempelschänder und die Verderbnis der Kirche in flammenden Worten los, die an die Sprache der Bibel und Dantes erinnern.

Aber nicht die ganze Lyrik des 16. Jahrhunderts war petrarkisch, wenigstens nicht der metrischen Form nach, wenngleich Inhalt und Stil auch bei dieser großen Gruppe von Gedichten

hier und da noch den Einfluß des „Canzoniere“ zeigten. Wie man das Epos, die Tragödie und die Komödie der Alten nachgebildet hatte, so versuchte man mit schon gebräuchlichen oder neuerfundenen Versarten die Elegie, die Ode und das Epigramm der Lateiner und Griechen nachzuahmen. Es gab also im 16. Jahrhundert neben der petrarkischen Lyrik auch eine klassizistische.

Ariosto war in den siebzehn Liebeselegien, die er in Nachahmung des Properz und des Tibull verfaßte, selbständiger als in den drei Kanzonen und zweiunddreißig Sonetten, die er in petrarkischem Stil auf seine Alessandra schrieb, und näherte sich mehr als alle anderen gleichzeitigen Dichter der Anmut und Natürlichkeit der lateinischen Muster. Die pindarische Ode mit der Einteilung in Strophen, Antistrophen und Epode[1] wurde von dem unermüdlichen Trissino eingeführt, der drei Gedichte dieser Art verfaßte, zwei gereimt, eins reimlos. Ihm folgten Alamanni, der an Stelle des lateinischen Distichons ein Reimpaar aus Elfsilblern verwendete, und Antonio Sebastiani (1500?—1574), der nach seinem Geburtsorte in der Terra di Lavoro Minturno genannt wurde. Sie gaben den drei Teilen der Ode die Namen Ballata, Contraballata und Stanza oder auch Volta, Rivolta und Stanza. Die gereimte sapphische Ode, die schon im 15. Jahrhundert von Galeotto del Carretto (vgl. S. 253) und B. Casanova verwendet worden war, wurde von Angiolo di Costanzo (vgl. S. 330) wieder in die Mode gebracht. Die horazische Ode wurde nach dem Beispiel des Franzosen Ronsard in kurzen Strophen aus gereimten Elf- und Siebensilblern von Bernardo Tasso nachgebildet, der sich auch in der petrarkischen Lyrik versucht und seine platonische oder nichtplatonische Liebe zu Ginevra Malatesta und Tullia d'Aragona besungen hatte. Er gab der horazischen Ode eine freiere und mannigfaltigere Bewegung und ahmte auch Gedanken und Stil des venusinischen Dichters nach, wie z. B. in der Ode „Capece, ein stürmisches, schwarzes Unwetter“ (Capece, procellosa, atra tempesta), worin er sein Geschick unter dem Bilde eines von Stürmen umhergeschleuderten Schiffes darstellt. In seinen Oden, die sich zum großen Teil auf seine Trennung von der Gattin, Porzia de' Rossi (1536—56), und auf ihren Tod beziehen, erscheint Bernardo als der gefühlvollste Sänger des Ehestandes im damaligen Italien, und sicher ist er hierin dem Sänger einer anderen Porzia, Berardino Rota (vgl. S. 331), überlegen.

In Nachahmung Bernardo Tassos schrieb der Florentiner Bartolomeo del Bene (1525?—58) siebenundneunzig horazische Oden. Er lebte fast immer in Frankreich im Dienste der Herzogin von Savoyen, Margarete, Franz' I. Tochter, wurde von Katharina de' Medici mit mehreren Gesandtschaften nach Italien betraut und war ein Freund Heinrichs III. und der Dichter Ronsard und Desportes. Endlich versuchte Claudio Tolomei aus Siena (1492—1555), Höfling des Kardinals Ippolito de' Medici und des Pier Luigi Farnese, später Bischof von Cursola (1549) und Gesandter Sienas an den König von Frankreich (1552), dem Beispiele der Florentiner Dati und Alberti (vgl. S. 212) zu folgen und die alten Metren direkt ins Italienische zu verpflanzen. Dieser Gedanke zeitigte die sogenannte „barbarische Metrik“, bei der jedoch die Verse nach der italienischen, nicht nach der lateinischen Quantität gemessen werden sollten. Die Gesetze dieser neuen Metrik wurden zugleich mit Beispielen von Tolomei (oder Dameta, wie er sich hier nennt) und seinen Freunden (Annibal Caro, Dionigi Atanagi und anderen)

[1] Die italienische pindarische Ode hat dieselbe Einteilung wie die Ode in dem griechischen Chorliede, d. h. sie zerfällt in drei metrische Abschnitte, die man Strophe, Antistrophe und Epode nennt. Die griechische Ode wurde vom Chor gesungen, der, nach einer bestimmten Richtung schreitend, die Strophe vortrug, dann bei der Rückkehr die Antistrophe und endlich im Stillstehen die Epode.

in den „Versi et regole de la nuova poesia Toscana“ (Verse und Regeln der neuen toskanischen Metrik) gegeben (1539). Die Absicht war gut und hatte wirklich in unseren Tagen sehr annehmbare Erfolge, aber die Gedichte jener Männer waren schrecklich, weil ihre Verfasser, ganz abgesehen davon, daß sie keine Dichter waren, nicht die Wortaccente berücksichtigen wollten, sondern die im Italienischen unbestimmbare Quantität der Silben, und weil sie die Syntax des Italienischen zu sehr nach der alten gestalteten. So bildeten sie die alkäische und sapphische Ode und das elegische Distichon nach, aber keine einzige dieser Schöpfungen ist als Kunstwerk erträglich.

b. Die idyllische Dichtung und die Hirtendichtung.

Die idyllische Dichtung und die Hirtendichtung des 16. Jahrhunderts sind eine Nachahmung und Fortsetzung der florentinischen idyllischen Gedichte des 15. Jahrhunderts sowie der „Arcadia“ und der Fischereklogen Sannazaros.

Zur selben Familie wie die „Giostra“ Polizianos (vgl. S. 235), die „Ambra“ und die anderen ähnlichen Gedichte Lorenzos des Prächtigen (vgl. S. 230) gehören die Stanzen Molzas auf das Bild, das Sebastiano del Piombo von Giulia Gonzaga malte, und besonders die Hirtengedichte auf die „Ninfa Tiberina“, d. h. auf die Römerin Faustina Mancini, die der Dichter unter dem Gewande eines Schäfers preist. Von derselben Natur sind Tansillos Stanzen an Bernardino Martirano (1540) und an den Vizekönig Toledo (1547). In ersteren wird Karls V. Sekretär Martirano dargestellt, wie er sich in seiner anmutig gelegenen Villa bei Portici ganz in seine Liebhabereien als Künstler und Mäcen versenkt, während Tansillo selbst im Gefolge Don Garzias, eines Sohnes des Vizekönigs, auf dem Meere schwimmt. Martirano (1490? 1548) machte auch Verse, und in einem rohen und ungeschickten Gedichte in Oktaven, der „Arethusa“ (l'Aretusa), die gleichfalls eine Nachahmung der „Ambra“ war und nach einer herrlichen Quelle bei der Villa des Dichters ihren Namen empfing, hatte er, mythologisches Beiwerk einstreuend, den afrikanischen Feldzug Karls V. erzählt und gefeiert. Die Klagen und Gelübde der Nymphe Arethusa, die Martirano in diesem epischen Gedichte besungen hatte, werden in Tansillos zweitem Gedicht in Oktaven, der „Clorida“, seinem Meisterwerke, das dem Vizekönig Toledo gewidmet ist, in vorherrschend lyrischer Form vorgetragen. In diesen herrlichen Stanzen, die auch erzählen und beschreiben, zahlreiche Anklänge an die Fischereklogen und andere Werke Sannazaros aufweisen und die glänzenden Naturschönheiten der Ufer und des Golfes von Neapel schildern, fleht die Nymphe Clorida, die in Don Garzias Villa am Strande der Chiaja in Neapel wohnt, den Vater des Vizekönigs an, sie während der Abwesenheit seines fern auf hoher See weilenden Sohnes zu besuchen, und singt das Lob der vizeköniglichen Familie und der Thaten Don Garzias.

Die lateinischen Dichter des 16. Jahrhunderts schrieben auch Eklogen, und berühmt sind die Navageros (vgl. S. 326), besonders die „Jolas“ (Name) betitelte, denn sie sind frei von jedem Konventionalismus. Aber die lateinische Ekloge wurde allmählich zu gunsten der italienischen aufgegeben. Nachdem für diese in der „Arcadia“ von 1504 ein Muster aufgestellt worden war, gab es fast keinen italienischen Dichter im 16. Jahrhundert mehr, der nicht ebenfalls Eklogen geschrieben hatte, und zwar Eklogen, die mehr oder minder aus denen Sannazaros flossen und mehr oder minder allegorisch waren. Solche dichteten Ariosto, Bernardo Tasso, der eine lebhafte Neigung zu dem stillen Landleben hat, Alamanni, der Italiens Knechtschaft betrauert und Franz I. unter dem Namen Admeto preist, und andere. Besser als alle anderen wußten aber Girolamo Muzio, Berardino Rota und Bernardino Baldi ihre Gefühle in ländlichen und einfachen

Dichtungen vorzutragen. Muzio (vgl. S. 334) spielt im ersten seiner fünf Bücher auf seine Liebe zu Tullia d'Aragona (vgl. S. 334) an und im zweiten auf die Gattenliebe des Markgrafen von Vasto, Alfonso d'Avalos, und der Maria d'Aragona. Rota (vgl. S. 331) hatte den Ruhm, die lateinischen Fischereklogen seines Landsmannes Sannazaro, dessen „Arcadia" er gleichfalls benutzte, in seinen vierzehn „Egloghe pescatorie" (Fischereklogen, 1545?) in verschiedenem Metrum am besten nachgeahmt zu haben. Er stellt darin die Seelandschaft und die Fischerwelt in Neapel dar, worin ihm, außer Bernardo Tasso, der Piemontese Graf Matteo di San Martino (1494—1560?) mit seiner „Piscatoria ed egloghe" (Fischergedichte und Eklogen, 1540) voranging, Andrea Calmo (vgl. S. 314) aus Venedig (1553) und ferner die Petrarkisten Lodovico Paterno aus Piedimonte d'Alife (1560) und Giulio Cesare Capaccio (1560?—1631) aus Neapel (1598) folgten. Alle Eklogen aus dem 16. Jahrhundert übertreffen aber an Reiz, Einfachheit und natürlicher Eleganz die fünfzehn Eklogen (1590) Bernardino Baldis. Er ist ein Nachahmer Rotas, unterscheidet sich von diesem aber dadurch, daß er die griechischen Bukoliker in den Originalen studierte und eine Mischart zwischen der Schäfer- und Fischerdichtung — er führte Fischer und Schäfer zugleich ein — neu und selbständig erfand. Unter seinen Eklogen, die man in Hirten-, See-, Bauern-, gemischte, allegorische und bürgerliche Eklogen einteilen kann, ist besonders der Virgils „Moretum" nachgeahmte „Celeo" durch ein reizendes Bild der ländlichen Sitten berühmt. Anmutige und natürliche ländliche Idylle nach dem Muster der erwähnten lateinischen Hirtenepigramme und Idylle Navageros und Flaminios schrieben außer Molza, Rota und Tansillo, die nur wenige solcher Gedichte verfaßten, Claudio Tolomei und Benedetto Varchi (vgl. S. 312). Idyllische Fischersonette bot Niccolò Franco (vgl. S. 330) in seinen „Rime marittime" (1547), die er für die Akademie der „Argonauti" (Argonauten) von Casal Monferrato verfaßte.

c. Die lehrhafte Dichtung.

Die lehrhafte Dichtung äußert sich in der italienischen Litteratur wie in der klassischen in Satire, Scherzdichtung und Lehrgedicht. Erstere beiden haben als Ausdruck persönlicher Gefühle viel von der Lyrik.

Wenn man von einigen Beispielen Cariteos (vgl. S. 249) und Antonio Vinciguerras (vgl. S. 264) absieht, die am Ende des 15. Jahrhunderts satirische Gedichte in Terzinen schrieben, war Ariosto der erste, der die Satire der Lateiner in die italienische Litteratur verpflanzte. Seine sieben geistreichen Satiren (1517—31), das beste, was er nach dem „Roland" geschrieben hat, sind mehr Episteln und Sermone in horazischer Art an Freunde und Verwandte über die Verderbtheit, die Laster und die Schwächen der Zeit, den unermeßlichen Ehrgeiz der Prälaten, die Verachtung und Vernachlässigung der Dichtkunst durch die Mäcene, die Schlechtigkeit der Frauen, die Unersättlichkeit der menschlichen Wünsche, die Sittenlosigkeit und den Unglauben der Humanisten, und das alles wird in vertraulichem und scherzhaftem Tone besprochen.

Er beurteilt die Fehler der Menschen mild und nachsichtig, geißelt sie aber auch, wenn sie ihm und seinen Lieben Verdruß und Schaden bringen. Dies ist der Fall, wenn er seine elende Lage als Höfling des Kardinals d'Este beklagt, der seine Lobgedichte verachtet und ihn sehr hart behandelt, wenn er Gelegenheit hat, von den Prälaten und dem Papste zu reden, der nur für seine eigenen Verwandten sorgt, sich fast gar nicht um den armen Dichter kümmert, ja über Ariosto hinwegsieht, als dieser ihn im Namen des Herzogs zu seiner Wahl beglückwünschen will. Beachtenswert ist Ariostos dritte Satire über das Heiraten, weil sie einen allgemeineren Charakter trägt und von späteren Dichtern nachgeahmt worden ist. Ariosto meint, daß ein Mann, der kein Weib zur Seite habe, an Güte nicht vollkommen sein könne. Man

soll, solange man noch jung ist, ein wohlerzogenes Mädchen aus guter Familie nehmen, ohne auf die Mitgift Wert zu legen. Sie soll weder schön noch häßlich, nicht dumm und zehn Jahre jünger als der Freier sein. Sie soll sich nicht schminken, wie es damals Mode war, und man soll ihr immer Gesellschaft leisten, sie sanft mahnen, aber nie aus den Augen lassen.

In den Satiren zeigt Ariosto noch offener als in seinen übrigen Werken seine harmlose Güte, die er über alles Wissen stellte, seine Liebe zum Vaterlande und zu seiner Alessandra, seinen Haß gegen Knechtschaft und Zwang.

Als Nachahmer Ariostos zeigt sich Tansillo (vgl. S. 331) in einigen neuerdings herausgegebenen „Kapiteln", wahren horazischen Episteln ganz in der Art Ariostos, in denen er über seine persönlichen Verhältnisse und sein unstetes Soldatenleben zu Wasser und zu Lande handelt und zwar mit geringer Originalität, aber mit wunderbarer Anschaulichkeit schlechte Sitten und Gebräuche schonend und liebenswürdig geißelt. Gleichfalls ein Nachfolger seines Freundes Ariosto war, ohne die Kunst des Meisters auch nur im entferntesten zu erreichen, Ercole Bentivoglio (1506—73) in einigen seiner sechs etwas platten und mit unpassender Gelehrsamkeit angefüllten Satiren (1557). Mehr Juvenal als Horaz folgte Alamanni (vgl. S. 284) in seinen dreizehn Satiren, die voll edlen danteschen Zornes auf die Lasterhaften, voll Vaterlandsliebe und voll Schmerz über die Knechtung Italiens sind. Tansillo blieb selbständiger in seinen übrigen „Capitoli" oder besser „Capricci" (Einfälle), worin das scherzhafte Element das satirische überwiegt, und worin er der damals von Francesco Berni aufgestellten burlesken Manier folgt, ohne jedoch dessen obscöne Zweideutigkeiten herüberzunehmen. Auch andere Satiriker, wie Bentivoglio, Dolce u. s. w., schrieben berneske Kapitel, und Pietro Nelli aus Siena, der lange in Venedig lebte, wollte in seinen 1548 unter dem Pseudonym Andrea da Bergamo veröffentlichten „Satire alla carlona" (Nachlässig hingeworfene Satiren) die leichte Burleske mit der bitteren Satire vereinen, verfiel aber manchmal zu sehr in einen possenhaften Ton, wenn er die Schwächen und das Elend der Menschen verspotten wollte. Diese ganze neue Manier, die später nach ihrem Erfinder die „berneske" genannt wurde, besteht hauptsächlich in der Mischung von Sarkasmus und Scherz.

Francesco Berni (1498—1535) aus Lamporecchio im Val di Nievole sehnte sich wie Ariosto beständig nach Unabhängigkeit, ohne sie je zu erreichen. Er lebte immer an Höfen, zuerst im Dienste zweier Verwandten, „die ihm weder Gutes noch Böses erwiesen", und von denen der eine der Kardinal Bibbiena war, der witzige Verfasser der „Calandria" (vgl. S. 307). Als er bei dem zweiten, Angelo Dovizi, in Ungnade gefallen war, wurde er sogar von seinem Brotherrn nach einer Abtei in den Abruzzen geschickt (1523), von wo er erst im folgenden Jahre nach Rom gehen durfte. Hier wurde er Sekretär des berühmten Datars Clemens' VII., Giammatteo Gibertis, des Bischofs von Verona, wohin er ihn später begleitete. Dies klösterlich strenge Leben jedoch — er hatte immer nur Briefe zu schreiben — paßte ihm sehr wenig, und so trat er Ende 1532 in den Dienst des Kardinals Ippolito de' Medici, der ihn zum Kanonikus am Dome in Florenz machte. Mit dem Einkommen, das er aus dieser Stellung zog, und mit anderen Einnahmen, die ihm zu teil wurden, konnte er sich gegen Ende des Jahres 1533 in Florenz dauernd niederlassen, starb aber schon zwei Jahre später, am 26. Mai 1535. Wahrscheinlich ist er vom Kardinal Cibo vergiftet worden, weil er sich nicht dazu hergeben wollte, den Kardinal Salviati zu vergiften, dessen sich der Herzog Alexander zu entledigen wünschte.

Berni ist der Fürst unter den burlesken Dichtern, der Vervollkommner einer für die italienische Litteratur sehr wichtigen Dichtungsart, die vom Ende des 13. Jahrhunderts an besonders

von den Florentinern gepflegt wurde, im 14. Jahrhundert von Antonio Pucci und Sacchetti, im 15. Jahrhundert von Burchiello, Matteo Franco, Luigi Pulci, Bellincioni und Pistoja. Diese Dichter hatten als Form das geschwänzte Sonett verwendet und inhaltlich einige auch den mittelalterlichen Dichtern bekannte konventionelle Stoffe behandelt, z. B. schlechte Pferde, schlechte Mahlzeiten und schlechte Herbergen beschrieben. Berni nun bediente sich in einigen seiner burlesken Dichtungen ebenfalls des geschwänzten Sonetts, wobei er bis zu zwanzig „Schwänze" hinzufügte, und stellte dieselben Stoffe klarer, anschaulicher, eleganter und natürlicher dar. Eine Probe hierfür ist das meisterhafte Sonett auf eine Eselin, die ihm Galeazzo Florimonte, wie der Dichter selbst ein Höfling Gibertis, geliehen hatte. Darin ist das Motiv von den schlechten Pferden, das Bellincioni und Pistoja sehr gut behandelt hatten, in höchster Vollkommenheit ausgeführt. Der Anfang ist in gehobenem, gemessenem Ton gehalten, denn Berni bedient sich oft dieses Mittels, um Lachen zu erregen.

„Aus dem tiefsten und finstersten Erdinnern, wohin Dante Brutus und Cassius versetzt hat, mein Florimonte, läßt Eure Eselin Felsen erstehen, um daran zu stoßen.... Wenn, wie die Schriftsteller behaupten, die dicken Köpfe gelehrt und gesund sind, so hat diese Eselin mehr Gelehrsamkeit als siebentausend Prisciane.... Bei jedem Schritt muß man sich Gott empfehlen, sein Testament machen und im Reisesack das Sterbesakrament bei sich tragen. Wenn Ihr unzufrieden seid und jemand habt, dem Ihr übel wollt, so gebt ihm dies Tier zu reiten, oder bringt es bei einem Kardinal als Pagen unter, um Verbeugungen zu machen, denn es versteht sich auf italienische, griechische und lateinische."

In anderen Gedichten verwendete Berni das Capitolo in Terzinen, das schon im 15. Jahrhundert zur Parodie der „Göttlichen Komödie" gedient hatte. Das an Fracastoro gerichtete Capitolo, worin der Dichter dem Freunde eine böse Nacht beschreibt, die er bei einem Priester auf dem Lande verbracht hat, vervollkommnt das schon bei Pulci, Franco und Pistoja vorhandene Motiv und parodiert Dantesche Verse. So beschreibt er, wie er sich in das köstliche Bett legt, das ihm der Priester gegeben hat:

„O Musen, o Phöbus, o Bacchus, o Agathyrser, eilt herbei, denn so Grausames kann man ohne eure Hilfe nicht sagen! Erzählt ihr meine furchtbaren Klagen, erzählt von dem Abgrund, der sich öffnete, als die Lichter fortgenommen worden waren. Xerxes konnte kein so gewaltiges Heer nach Griechenland führen, das Volk der Myrmidonen nicht so zahlreich sein wie die Schar, die man auf mir entdeckte: ein grausamer Haufe großer Wanzen, gegen den ich Ärmster mich schützte, indem ich mir selbst abwechselnd auf beiden Seiten Ohrfeigen gab. Mein Streit und mein Kampf war ein anderer als der deine, Properz, den du, ich weiß nicht wo, im zweiten Buch der Elegien beschreibst: ich hatte etwas anderes als deine Cynthia bei mir. Ich war ein Stück Birne geworden oder ein halbtoter Wurm, auf dem ein Heer von Ameisen wimmelt: so viel Mäuler und so viel Zähne hatten mich durchbohrt, gebissen, gestochen und zerschunden. Ich glaube, da gab es auch noch andere Scharen, Flöhe, Schaben und Läuse, die nicht weniger kühn und tapfer waren als jene. Ich konnte meine Augen nicht gebrauchen, denn ich lag im Finstern; aber ich brauchte meine Nase, um die Schwerter von den Degen zu unterscheiden. Und wie Thomas mit der Hand[1], so versicherte ich mich mit Hilfe jener, daß das Ganze keine Einbildung war."

Berni versuchte sich mit großer Kühnheit auch in der politischen Dichtung, die seine Vorgänger, besonders Pistoja, ebenfalls schon gepflegt hatten. Sie gelang ihm sogar noch besser als die bloßen Späße.

Sehr witzig ist das heftige Capitolo gegen den strengen, sparsamen Hadrian VI., der zum großen Leidwesen der schmarotzenden Litteraten dem lustigen, verschwenderischen Leo X. gefolgt war, und trefflich gelungen sind die pasquillartigen Sonette zur Verspottung des Papsttums und der Krankheit des zaudernden und schwankenden Clemens VII., endlich der Angriff voll heiligen Zornes auf die Geistlichen, worin

[1] Der ungläubige Thomas, der seine Finger in die Wundmale Christi legte, um sich zu überzeugen, daß der Herr wirklich da sei.

Berni mit Vittoria Colonna (vgl. S. 332), die er verehrte, und allen ernsten Geistern des 16. Jahrhunderts übereinstimmte: „Genießt, ihr Priester, immerhin euer Leben . . . glaubt ihr Sardanapale aber, daß ihr . . . die Kirche bald zur Spelunke und bald zur Schenke umwandeln, so viel anderes Böses thun . . . und so viele und so seltsame Gelüste befriedigen durft, ohne die himmlische Güte zu erzürnen?"

Mehr als diese Gedichte, die doch eigentlich tieferes und menschlicheres Interesse haben, waren Bernis bizarre und paradore Capitoli zum Lobe der Pfirsiche, der Aale und der Gelatine beliebt, denn man bewunderte an ihnen die witzige Beredsamkeit, die sich an so geringfügigen, ja oft direkt unbedeutenden und fast immer doppelsinnigen Dingen so glänzend hervorthat. Gerade in dieser Art fand Berni die meisten Nachahmer, und zwar besonders bei seinen Freunden, die sich größtenteils in Rom unter dem Pontifikat Pauls III. (1540) in der „Academia de' Vignaiuoli" (Akademie der Weinbauer) sammelten. Giovanni Mauro aus Friuli (gest. 1536) schrieb das Lob der Bohne, Giovan Francesco Bini aus Florenz (gest. 1556), Kanonikus und päpstlicher Sekretär, feierte die Syphilis und die Strümpfe, Varchi die Taschen, die Kalbspfoten, den Fenchel u. s. w., Molza die Feigen, den Salat und den Bann, Ercole Bentivoglio den Käse, Mattio Franzesi den Winter, die Wurst, die Karotten und die Zahnstocher, Dolce den Speichel, der Maler Angelo Bronzino (1501—70) die Galeere und die Mücken u. s. w. Unter dieser großen Masse weitschweifiger und geschwätziger burlesker Capitoli, die nur den Zweck haben, Lachen zu erregen — und selbst das gelingt ihnen nicht immer — ragen nur die Tansillos über die Galeere, das Bartfärben, die Handkarren, die Eifersucht, den Knoblauch u. s. w., die Coppettas, der in einer schönen burlesken Kanzone auf den Tod seiner Katze Petrarca parodierte und sehr geistreich von dem Nichts handelte, und endlich die Cesare Caporalis (1531—1601) hervor. Letzterer, ein Landsmann Coppettas, schrieb außer seinen berühmten, gleichfalls burlesken und phantastischen Gedichten in Terzinen über das „Leben, die Gärten und die Beisetzung Mäcens" (Vita Orti e Esequie di Mecenate) die „Reise nach dem Parnaß" (Viaggio di Parnaso) und die „Nachrichten vom Parnaß" (Avvisi di Parnaso), Capitoli zum Lobe des Korianders, über das Elend, gegen die Höfe, besonders den Roms, und zur Karikierung eines Pedanten. Von Berni ausgehend, schlug er einen neuen Weg zu einer gefälligeren, behaglicheren und weniger unanständigen burlesken Dichtung ein, und mit seinen Gedichten auf Mäcen, die voll Anspielungen, Abschweifungen und Episoden sind, leitet er unzweifelhaft ebenso zu den heroikomischen Epen des folgenden Jahrhunderts über wie mit denen über den Parnaß zu Boccalini und Cervantes.

Der eigentliche litterarische Erbe und Nachfolger Bernis war aber Lasca, den wir schon unter den Lustspieldichtern gefunden haben (vgl. S. 311), und der sich auch in seinem burlesken Epos „La guerra de' mostri" (Der Krieg der Ungeheuer) als einen spöttischen Geist darstellt, der keine Regeln des Pedantismus, Petrarkismus oder Bembismus duldet. Das Werk, von dem wir nur noch den ersten Gesang besitzen, ist eine Satire gegen einige florentiner Gelehrte. In Lascas Scherzgedichten finden wir, wenn auch nicht gerade neue Gedanken und wirksame Witze, so doch gesunden Menschenverstand, lebendige Sprache, Natürlichkeit und manches interessante Sittenbild. Das gelungenste unter seinen Gedichten, deren Inhalt im allgemeinen dem der übrigen bernesken Dichter ähnelt, ist das Capitolo „Gegen das Hutabnehmen" (Contro alle sberrettate). In anderen, wie auch in einigen Komödien, versetzt er Varchi empfindliche Stiche.

Ein großer Teil der Motive, die in diesen verhüllt schlüpfrigen bernesken Kapiteln, den Karnevalsliedern und anderen ähnlichen Werken, wie der fälschlich Berni zugeschriebenen „Caccia d'amore" (Liebesjagd), verwendet wurden, findet sich vereint in Tansillos zotigem Poem in

neunundsiebzig Oktaven: „Il vendemmiatore" (Der Winzer) oder „Stanze di coltura sopra gli orti delle donne" (Stanzen über die Kultur der Gärten der Frauen), das im Oktober 1532 beendet wurde. Wie von den Dichtern der mediceischen Schule im 15. Jahrhundert werden hier die Frauen aufgefordert, Jugend und Liebe zu genießen, Tansillo aber folgte nur den Ratschlägen, die Bembo den Frauen in seinen „Stanze" gegeben und maskiert vor Elisabetta Gonzaga und Emilia Pia am Hofe zu Urbino recitiert hatte, und wiederholte einiges nach einem lateinischen Gedichte Bembos („Priapus", vgl. S. 324). Originell war er nur in der aus dem Leben gegriffenen Erfindung, daß er einen betrunkenen Bauern, der nach kampanischem Brauch, einem Überreste der Bacchusfeste, während der Weinernte auf einem Baume sitzt, reden, scherzen und verspottet werden läßt. Der „Vendemmiatore" rief einen Sturm der Entrüstung hervor. Er wurde mit verschiedenen Auslassungen und Zusätzen ohne des Verfassers Wissen 1534 gedruckt, in ursprünglicher Gestalt dagegen erst 1537. Ganz überarbeitet erschien er dann 1540 und 1549 aufs neue, und so zurechtgemacht, wurde er immer wieder gedruckt und noch in unseren Tagen ins Französische übersetzt. Wegen der Unsittlichkeit des „Vendemmiatore" wurden Tansillos sämtliche Schriften auf den Index gesetzt, es gelang dem Dichter jedoch, durch eine reuevolle Kanzone an Paul IV., worin er als Sühne für seine Jugendsünde sein langes religiöses Gedicht „Lagrime di San Pietro" (vgl. S. 281) zu schreiben versprach, und durch die guten Dienste seines Freundes, des Kardinals Seripando, das Verbot rückgängig zu machen.

Gleichfalls satirischer und scherzhafter Art ist die pedanteske Dichtung, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Camillo Scroffa (1526—65), einem Edelmann aus Vicenza, erfunden wurde, um einen Pedanten, eine schon von der Komödie lächerlich gemachte Figur, einen gewissen Pietro Giunteo Fidentio aus Montagnana, der sich „Glottocrisio" (Goldzungiger) nennen ließ, zu verspotten. Scroffa veröffentlichte die „Elegie e cantici del pedante appassionato" (Elegien und Gesänge des verliebten Pedanten, 1550) in pedantesker Sprache, d. h. in einem latinisierten Italienisch, und stellte es so dar, als ob Fidentio sie selbst geschrieben habe, um seiner platonischen Liebe zu seinem Schüler Scroffa Luft zu machen. In einigen Sonetten, die denen Petrarcas nachgebildet sind, verspottet er, wie die bernesken Dichter, den Petrarkismus, so daß der erste Vers des „Canzoniere" „Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono" (Ihr, die ihr in verstreuten Reimen den Ton vernehmt) zu „Voi ch'auribus arrectis auscultate" (Ihr, die ihr mit gespitzten Ohren hört) wird. Diese pedanteske oder, wie man später sagte, „fidenzianische" Dichtung fand noch im 16. Jahrhundert und dann im siebzehnten Nachahmer und beeinflußte nicht wenig die Figur des Dottore in der „Commedia dell' Arte" (vgl. S. 315).

Außer der religiösen Epik (vgl. S. 280 ff.) war die lateinische Dichtung des 16. Jahrhunderts besonders der Lehrdichtung gewidmet. Girolamo Fracastoro aus Verona (1483—1553), ein gelehrter Arzt, der auf dem Konzil von Trient war und fast immer in seiner Vaterstadt oder in einer Villa am Gardasee lebte, besang in seinem Bembo gewidmeten Gedicht „De morbo Gallico" (Über die Franzosenkrankheit) den Ursprung, die Anzeichen und die Behandlung der ekelhaften Krankheit, die den Italienern, wie sie behaupten, von den französischen Söldnern Karls VIII. beschert wurde, und die diese während ihres Aufenthaltes in Neapel bekommen zu haben erklärten. Der Nachahmer Virgils, Vida (vgl. S. 281), folgte in seinen beiden Büchern „Bombycum" (Von den Seidenraupen) ziemlich sklavisch Luigi Lazzarelli aus Jesi

und Pier Francesco Giustolo aus Spoleto, die im 15. Jahrhundert dichteten. Er beginnt mit einer Anrufung der „schönen Nymphe, die von berühmten Fürsten am Po entsprossen ist", der hochgebildeten Isabella d'Este Gonzaga, und besingt die Seidenraupenzucht, die später im selben Jahrhundert der Piemontese Alessandro Tesauro (1558—1603) in seiner „Sereide" (1585) in reimlosen Versen beschrieb und viele andere in den folgenden Jahrhunderten zum Gegenstand von Lehrgedichten machten. In den drei Büchern „Poetica" (Poetik), die erst Angelo Divizi und dann dem Dauphin Franz von Frankreich, Franz' I. Sohn, gewidmet wurden, fußt er auf den „Institutiones oratoriae" Quintilians und auf Horaz und erteilt den Jünglingen, die er fast von der Wiege bis zu den schattigen Hainen des Pindus und zu den Ufern der den Musen teuren Quellen geleitet, die besten Vorschriften der Dichtung, d. h. der epischen, denn für ihn gibt es überhaupt nur diese. Der Engländer Pope lobte ihn begeistert in seinem „Essay on criticism" und ahmte ihn später wie Boileau und Menzini nach. Da Vida nicht von der italienischen Dichtkunst und den italienischen Dichtern gesprochen hatte, beschäftigte sich der schon erwähnte Girolamo Muzio (vgl. S. 334) in seiner „Arte poetica" (Dichtkunst, 1559) in reimlosen Versen damit und fällte sehr freie Urteile darüber. Das schönste der Lehrgedichte Vidas ist aber der „Scacchia ludus" (Das Schachspiel), den er mit fünfundzwanzig Jahren über dieses von Päpsten, Fürsten, Höflingen und Frauen damals mit Eifer gespielte und für eine gute Geistesübung angesehene Spiel verfaßte, und worin eine Partie Schach zwischen Apollo und Merkur wie eine wirkliche Schlacht zwischen zwei Heeren mit all ihren Schwankungen und Wechselfällen beschrieben wird. Eine Nachahmung dieses Gedichtes ist die „Scaccheide" (1586) von Vidas Zeitgenossen Gregorio Ducchi aus Brescia, und aus einem seiner Teile (V. 227 bis 297) stammt auch die Schachpartie, die Marino in seinem „Adonis" Venus erst mit Merkur und dann mit ihrem Liebhaber spielen läßt (XV, 142—150).

Der „Zodiacus vitae" (Tierkreis des Lebens), ein großes philosophisch-didaktisches Gedicht, das dem Herzog Ercole II. von Este gewidmet ist und zwischen 1528 und 1534 von Pier Angelo Manzolli (im Anagramm Marcello Palingenio Stellato) aus La Stellata im Ferraresischen in zwölf Büchern verfaßt wurde, gibt Unterweisungen über ein kluges und glückliches Leben und lehrt Moral, Metaphysik und Kosmologie. Das Werk erhielt seinen Titel, weil ein nach den Regeln der Weisheit und Klugheit geführtes Leben so hell erglänzt wie die Sonne im Tierkreise, nach dessen Tierbildern die einzelnen Bücher des Gedichtes ihren Namen bekommen haben. Es fehlt darin auch nicht die Satire gegen die Mächtigen und Geistlichen, z. B. Clemens VII., der den gleichfalls am Ende des zehnten Buches angegriffenen Luther nicht mit der Vernunft, sondern mit Waffen bekämpfen will, gegen die Ärzte und Frauen. Weil Manzolli Abstrakta wie Tugend, Sittlichkeit u. s. w. zu personifizieren und ihnen griechische Namen zu geben pflegt, muß sein Werk zu den allegorischen Gedichten Fregosos und Folengos gestellt werden. Manzolli glaubte mit den Zeitgenossen an die Lehren der Astrologie und Magie, an Teufel und gute und böse Geister. Da er aber den Himmel ewig nannte, die moralischen Lehren Epikurs vortrug, die Behauptung verteidigte, daß Gott gegen das menschliche Elend gefühllos und gleichgültig sei, die Sterne von Göttern bewohnt sein ließ und einen finsteren und trostlosen Pessimismus zeigte, wurde sein Gedicht 1538 von der Inquisition als ketzerisch verdammt, und 1549 wurden sogar des Dichters Gebeine ausgegraben und verbrannt. Sein Gedicht wurde aber wiederholt neu gedruckt und in alle Sprachen Europas, besonders ins Deutsche, übersetzt. Auch einen anderen philosophischen und humanistischen Dichter, Antonio della Paglia aus Veroli in Latium, der sich Aonio Paleario nannte, ließ die Inquisition am

3. Juli 1570 im Alter von siebzig Jahren verbrennen, allerdings nicht wegen Ketzereien, die sein Jugendwerk „De animarum immortalitate" (Über die Unsterblichkeit der Seelen, 1536) enthielt, denn hier folgte er noch den Lehren der Kirche, wenngleich er dem protestantischen Bekenntnis zuneigte.

Giovanni Rucellai (vgl. S. 297) war der erste, der durch sein schönes Gedicht „Le Api" (Die Bienen), eine bald treue, bald freiere Bearbeitung des vierten Buches der „Georgica" Virgils und das Muster aller späteren italienischen Lehrgedichte, das klassische Lehrgedicht wieder in die italienische Vulgärdichtung einführte. Rucellai begann das Werk in seiner schönen Villa in Quaracchi bei Florenz und vollendete es im Jahre 1524, wo er starb, in der Engelsburg zu Rom. Es hatte noch keine endgültige Gestalt erhalten, und Trissino, dem es von Rucellais Bruder Palla gewidmet wurde, mußte die letzte Hand daran legen und mit Palla zusammen den Druck besorgen. Der Dichter singt wie Virgil in 1602 gewandten und glatten, wenngleich eintönigen reimlosen Versen von dem für die Aufstellung der Bienenkörbe passenden Orte, von der Speise, Regierung, den Krankheiten und Schlachten der Bienen, von ihrer sagenhaften und wunderbaren Neuerstehung aus Stierblut, von der Honigernte u. s. w., und er macht hier und da Zusätze, die er der persönlichen Erfahrung oder gelegentlicher Belehrung durch Kenner zu verdanken hatte. Ebenfalls in reimlosen Versen ist Luigi Alamannis (vgl. S. 284) Lehrgedicht in sechs Büchern „La Coltivazione" (Der Ackerbau) geschrieben. Es wurde in Frankreich während Alamannis Verbannung verfaßt und durch Vermittelung Katharinas de' Medici Franz I. in der schönen Ausgabe Roberto Stefanos (1546) gewidmet. Indem er gleichfalls Virgil, Columella, Lucrez, Plinius und Seneca („Quaestiones naturales") folgte, daneben aber auch die Neuerungen berücksichtigte, durch die der Ackerbau zu seiner Zeit vervollkommnet worden war, verfaßte Alamanni nicht nur ein elegantes Gedicht, sondern auch ein für die Bauern nützliches Werk, denn er spricht bis ins einzelnste von allen ländlichen Arbeiten in den vier Jahreszeiten, von der Pflege der Rebe und der Bäume, der Getreideernte, den Tieren, der Weinlese, dem Landhause, den Bauern und Wirtschaften und endlich den Obstgärten. Das Gedicht ist seines klaren und gefälligen Stiles wegen zu loben, aber es ist zu arm an Episoden, deren Virgil viele eingefügt hatte, und die ihm hätten Leben verleihen können. So mangelt ihm das poetische Element, aber trotzdem bleibt es eins der besten italienischen Lehrgedichte.

Die schönste der wenigen Episoden ist das Loblied auf König Franz I. und Frankreich, wohin der italienische Landmann flüchten muß, wenn er den Frieden genießen will, der für seinen Beruf nötig ist (I):

> „Es fliehe nunmehr, weit weg von seinem alten Sitze, der italische Bauer; er gehe über die Alpen, er suche Galliens Schoß auf. Sicher ruhe er, o Herr, unter den Flügeln Eures Reiches. Und wenn er hier nicht wie wo anders so warme Sonne und so reinen Himmel findet, wenn er nicht jene grünen tuskischen Hügel sieht, wo Pallas und Pomona ihr schönstes Nest haben, nicht jene Zitronen, Lorbeern und Myrten, die Parthenopes Gestade umsäumen, nicht des Benacus und tausend anderer Gewässer Ufer und Wellen, nicht den Schatten, den Duft, die lieblichen Felsen, die das schöne Ligurische Meer umgibt und badet, nicht die weiten Ebenen und die grünen Wiesen, die Po, Adda und Tessin durchfurchend mit Blüten übersäen: so wird er doch auch hier offne und fröhliche Gefilde sehen, die in ihrer endlosen Ausdehnung den Blick besiegen."

Von der Wahl des geeigneten Platzes für ein Landhaus, von der Kenntnis des guten Bodens und der Art, wie man den geplanten Bau auszuführen habe, sang Luigi Tansillo (vgl. S. 331) in einem seiner beiden scherzhaften Lehrgedichte. Beide sind in der den Capitoli eigenen horazischen und ariosto'schen Art geschrieben und haben auch Capitoliform. Sie

unterscheiden sich von diesen daher nur durch den ernsteren Inhalt und den deutlicher hervortretenden lehrhaften Charakter. „Il Podere“ (Das Gut), in drei Gesängen, 1560 geschrieben und Giambattista Venere, dem Majordomus der Familie d'Avalos, gewidmet, enthält Vorschriften Columellas, Catos, Virgils, Plinius', Varros und Palladios. Die „Balia“ (Amme), in zwei Gesängen nach 1552 verfaßt, „eine Mahnung an die adligen Frauen, ihre Kinder selbst zu nähren“, führt einen Gedanken des Gellius aus und entwickelt eine Reihe von Ratschlägen Plutarchs. Dieses zweite Gedicht, das auch wegen der darin enthaltenen Nachrichten über die gesellschaftlichen Verhältnisse im 16. Jahrhundert und wegen der Gründe sehr interessant ist, die Tansillo gegen die schlechte Gewohnheit, die Kinder Ammen zu übergeben, ins Treffen führt, kommt zu denselben Schlußfolgerungen wie der „Émile“ Rousseaus. Es wurde von William Roscoe (1798) frei ins Englische übersetzt. Das schönste der fünf Capitoli, welche diese beiden Gedichte bilden — Tansillo wollte sie als eine Einheit aufgefaßt wissen — ist das letzte des „Podere“, ein liebliches Familienidyll mit einer Lobpreisung des Landlebens, die frei ist von jeder hohlen Rhetorik:

„Ach, wird es je geschehen, daß ich, bevor meiner Jahre Faden abgeschnitten wird, an eines Hügels Fuß, zwischen Feldern und Bäumen eingeschlossen, wohne und mit meiner süßen Genossin wie einst Adam im Paradiese das einfache Heim und die Flur genieße, bald mit ihr im Schatten oder auf der Wiese sitzend, bald hier und da umherschlendernd, alle meine Sorgen durch ihren Anblick besänftigend? Daß ich das ausführe, wovon Cato, Virgil, Plinius und Columella geschrieben haben und die anderen, die so edle Kunst lehrten, daß ich mit eigener Hand veredle und pflanze und die dichte, unnütze Schar der Schößlinge abreiße, die ihre Mutter weniger schön emporwachsen lassen, daß ich mich mit den lieben Töchtern und, wenn der Himmel will, wie ich hoffe, mit meinen Söhnen zu Tisch setze, im Sommer an kühlen Orten, im Winter in der Sonne? Daß ich mit eigener Hand unter sie Trauben und Äpfel austeile und, wenn ich erwache oder zu Bett gehe, mit ihnen spiele, scherze und lache? Und wenn die Tage trübe sind oder der Regen herabströmt, daß dann ich mit der Feder, die Frauen mit der Nadel die Stunden im Kämmerlein oder auf der Loggia verbringen?“

Als der in ungünstigen Vermögensverhältnissen lebende Dichter 1566 dem Bischof von Nola diese beiden Gedichte schickte, befand er sich, nachdem der Vizekönig Toledo gestorben war (1553), er selbst sein Hofamt verloren und etwa zehn Jahre lang eine bescheidene Stelle bei der Zollverwaltung in Neapel bekleidet hatte, seit vier Jahren als Justizhauptmann in der ländlichen Einsamkeit von Gaeta. Aber er konnte diesen erwünschten häuslichen Frieden nicht lange genießen, denn er starb schon am 1. Dezember 1568, achtundfünfzig Jahre alt, in Teano, dem Heimatsorte seiner Frau, wohin er sich im letzten Jahre begeben hatte.

„Wie ein fleißiger Steuermann das Schiff baut, das er auf unbezeichneten Wegen führen soll, wie er die Himmelsleuchten kennen lernt, wie der Wellen wechselnde Bewegungen und blinde Wut, wie er mit dem Meere kämpft, um die reiche, köstliche Last der Waren heimzuführen“, lehrte in seiner „Nautica“ (Schiffahrts-Gedicht 1576) in vier Büchern in reimlosen Versen der elegante Dichter, Gelehrte und Sprachenkenner **Bernardino Baldi** aus Urbino (vgl. S. 338). Er war Höfling des Ferrante Gonzaga, des Fürsten von Guastalla, wo er später von 1585—1609 Abt war, des Kardinals Cinzio Aldobrandino in Rom und des Herzogs von Urbino, Francesco Maria II. Die „Nautica“, die durch verschiedene Episoden ausgezeichnet ist und mit der mythologischen Fabel von der Erfindung des Kompasses schließt, die Baldi wie die Legende Flavio Gioia, dem Sohne der Nymphe Amalfi, zuschreibt, wird für eins der schönsten italienischen Lehrgedichte gehalten und steht nur den „Api“ und der „Coltivazione“ nach. Der schon genannte **Erasmo da Valvasone** (vgl. S. 282) besang in seiner „Caccia“ (Jagd, 1591) in fünf Büchern in Ottaven in Anlehnung an die lateinischen Jagdgedichte des Nemessianus und Gratius Faliscus die Hunde und die Pferde, die geeignetste Zeit zur Jagd und deren verschiedene Arten.

Auch er fügte eine große Menge Episoden und dem Stoff mehr oder minder fernliegende Abschweifungen ein. Außer Pier Angelio Bargeo, der ein lateinisches Gedicht in sechs Büchern unter dem Titel „Cynegeticon" (Hundegedicht) schrieb (1561), war Tito Giovanni aus Scandiano sein Vorläufer, dessen „Caccia" in vier Büchern in Oktaven er in Stoff und Form folgte.

4. Die Prosa.

a. Geschichte und Biographie.

Die Kunstform der italienischen Prosa kann man eine Schöpfung des 16. Jahrhunderts nennen. Beispiele mehr oder minder guter Prosa hatte es freilich schon in den vorangehenden Jahrhunderten gegeben, sie waren aber der Ausdruck einzelner Persönlichkeiten gewesen, kein litterarisches Gemeingut der ganzen Nation. Ganz gleichmäßig entwickelt oder gleichgeprägt war aber auch die Prosa des 16. Jahrhunderts noch nicht, wir begegnen vielmehr auch hier noch unendlicher Mannigfaltigkeit und zahlreichen Verschiedenheiten auf den einzelnen Gebieten der Litteratur und bei den einzelnen Schriftstellern.

Im 16. Jahrhundert erhebt sich zum erstenmal dank den Italienern die Geschichte in ganz Europa zu einer Litteraturgattung. Bis dahin wurde sie, wie im Mittelalter, entweder durch Verfasser von Chroniken und Tage- oder Jahrbüchern aufgezeichnet, die, teilweise in italienischer Sprache, wie z. B. Giovanni Cavalcanti, Giovanni Cambi u. s. w., die nackten Thatsachen in zeitlicher Reihenfolge aufzählen, oder sie wurde von den Gelehrten der Renaissance (Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini u. a.) dargestellt, die ihre geschichtlichen Werke in sklavischer Nachahmung der klassischen Meister lateinisch abfaßten und dabei die Thatsachen wenigstens etwas ausführlicher als die Chronisten vortrugen, manchmal auch wohl ihren Zusammenhang bemerkten. Aber den ersten Versuch, eine neue Form der Geschichtschreibung zu finden, „die sich der nationalen Sprache bediente, beredt und lebendig, vor allem aber auf dem Studium der Wirklichkeit, auf der Kenntnis des Menschen und der wahren Ursachen der logisch miteinander verknüpften Geschehnisse begründet war", diesen Versuch verdankt man Guicciardini in seiner Jugendarbeit, der „Storia fiorentina" (Florentiner Geschichte), die ungerechterweise vergessen ist und bereits die Kennzeichen der wirklichen neuen Geschichtsdarstellung trägt. Machiavelli aber, der das Werk seines Freundes nicht kannte, wagte in seiner mit vorzüglicher Kunst geschriebenen „Florentiner Geschichte" (Istorie fiorentine) jedes Band, das die Geschichte noch mit der Chronik verknüpfte, ganz zu zerreißen: er richtete bei der Anordnung des Stoffes sein Augenmerk besonders auf die natürliche Entwickelung der historischen Thatsachen.

Niccolò Machiavelli aus Florenz (1469—1527; s. die Abbildung, S. 350) wurde mit neunundzwanzig Jahren im Sekretariat der Republik beschäftigt (1498) und dann an die Spitze der zweiten Kanzlei gestellt, d. h. er wurde Sekretär der Dieci di Balia (Ministerium des Äußeren und des Krieges). In diesem Amte verblieb er bis zum Jahre 1511, wo die bis dahin von einem auf Lebenszeit gewählten „Bannerträger" (Piero Soderini) gelenkte Republik gestürzt wurde. Nach der Rückkehr der Medici führten Verleumdungen seiner Feinde seine Absetzung herbei, und er mußte ein Jahr lang außerhalb der Stadt auf florentiner Gebiet leben. Später traf ihn sogar die Anklage, an der Verschwörung des Pietro Paolo Boscoli und des Agostino Capponi gegen die Medici teilgenommen zu haben. Während die beiden Rädelsführer am 22. Februar 1513

hingerichtet wurden, wurde er zwar ins Gefängnis geworfen und gefoltert, aber als unschuldig wieder in Freiheit gesetzt. Obgleich Machiavelli keine besonders wichtige Stellung innehatte, war er viermal mit dem verantwortungsvollen und heiklen Amte eines Bevollmächtigten der Republik in Frankreich (1500—1511) und einmal in Deutschland (1507—1508) betraut worden. Diesen und vielen anderen Aufträgen, über die er außer täglichen Depeschen besondere Berichte abfaßte („Ritratti delle cose di Francia e della Magna ecc.“, Bilder der Verhältnisse in Frankreich



Niccolò Machiavelli. Nach einer gleichzeitigen bemalten Stuckbüste, im Besitz des Grafen Bentivoglio d'Aragona zu Florenz; wiedergegeben in der „Revue archéologique“, 1887. Vgl. Text, S. 349.

und Deutschland u. s. w.), verdankte er seine politische Erziehung. Dabei hatte er Gelegenheit, die ernsten politischen und sozialen Probleme seiner Zeit zu studieren, ihre Lösung zu versuchen und die Grundzüge einer Staatslehre oder Staatskunst in seinem Kopfe auszubilden. In Frankreich bewunderte er die Macht der Krone, welche die Barone unterworfen hatte, und die Verachtung der Franzosen für die armen, entwaffneten Italiener; in der Schweiz, die er auf der nicht vollendeten Reise nach Deutschland besucht hatte, die „freie Freiheit“ und die volle Gleichheit der Bürger, die alle Soldaten waren; bei den Deutschen mit einiger Übertreibung die in den Städten herrschende Ordnung und Freiheit, die er jedoch nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus Berichten kennen gelernt hatte, endlich den kriegerischen Charakter und die Einfachheit

des Volkes. Kurz, als Muster schlug er seinem verderbten und schwachen Vaterlande nicht die Regierungsform Frankreichs vor, dessen Macht ganz und gar in dem Haupte bestand, während das Volk arm war, sondern die Deutschlands, dessen Stärke in den Gliedern lag, und dessen Städte durch Handel blühten.

Den größten Einfluß auf die Entwickelung der politischen Anschauungen Machiavellis hatte von allen diesen Gesandtschaften die an Cesare Borgia, der sich in der Romagna aufhielt (Oktober 1502 bis Januar 1503). Der energische, mutige und unermüdliche Fürst mit seinen schnellen und geheimen Plänen war der Mann, den Machiavelli suchte, um sein Vaterland von den Fremden, die sich um seinen Besitz stritten, zu befreien. In der Nacht des 31. Dezember, in welcher Alessandro Borgia seine früheren Anhänger Paolo Orsini, den Herzog von Gravina, Oliverotto da Fermo und Vitellozzo Vitelli, die sich gegen ihn verbündet hatten, durch falsche Verträge an sich lockte und sich ihrer entledigte, in derselben Nacht erhielt Machiavelli in einer Unterredung mit dem Herzog die vollständigste Unterweisung in der entschlossenen und rücksichtslosen Politik, die, um zum Ziele zu gelangen, jedes Mittel anwendete, ja nicht einmal vor Betrug und Grausamkeit zurückschreckte. Sie legte er dann seiner Abhandlung über den Fürsten zu Grunde.

Die Frucht dieser vierzehnjährigen politischen Lebenserfahrung waren die Zwiegespräche „Über die Kriegskunst" (Dell' arte della guerra), die Abhandlung „Der Fürst" (Il Principe) und die „Abhandlungen über die ersten zehn Bücher des Livius" (Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio), die ihrem Plane, ihren allgemeinen Grundsätzen und der angewandten Methode nach ein einziges Werk bilden. Sie wurden von Machiavelli während seiner freiwilligen Zurückgezogenheit in dem jetzt berühmten, Albergaccio genannten väterlichen Landhause Sant' Andrea in Percussina bei San Casciano, auf den Hügeln, die Florenz umgeben, geschrieben (s. die Abbildung, S. 352). Hier wohnte er fast arm und vergessen inmitten der Reize des Landlebens und widmete seine Zeit teils dem genauen Studium der großen Geschichtschreiber des Altertums, teils Feldarbeiten, dem Spiel und Liebesabenteuern, letzteren, obgleich er seit 1502 mit der guten und liebevollen Marietta Corsini verheiratet war.

Bei den seltenen Besuchen, die Machiavelli in Florenz machte, liebte er es, sich zu den Zusammenkünften in den Orti Oricellari, den Gärten der Rucellai, zu begeben, wo sich um den verkrüppelten, gutherzigen Cosimo Rucellai einige den Medici befreundete junge florentiner Gelehrte und Politiker zu versammeln pflegten, darunter der elegante epische, lyrische und didaktische Dichter Alamanni (vgl. S. 284), der später nach Frankreich floh, und die beiden Historiker Jacopo Nardi und Filippo Nerli, von denen wir später noch zu sprechen haben. In einer dieser Versammlungen läßt er den langen, Lorenzo Strozzi gewidmeten Dialog „Von der Kriegskunst" (Dell' arte della guerra, 1520, sieben Bücher) stattfinden.

Darin setzt Fabrizio Colonna, Vittorias (vgl. S. 332) Vater, einigen jener Akademiker im Jahre 1516 auseinander, wie man das Volk bewaffnen müsse, um nicht nur die Freiheit, sondern auch die Unabhängigkeit eines Staates, sei es eine Republik oder eine Monarchie, zu verteidigen, und daß das wahre Heer das bewaffnete Volk, die Infanterie der Kern der Heere sei. Danach erörtert er Ordnung und Zucht der Infanterie und beschreibt die Aushebung, die Bewaffnung, die Übungen, die Einteilung und die Art, die Truppe vor den Feind zu führen.

Auf den Gedanken, an Stelle der schweren Reiterei, die damals den Kern der Söldnerscharen ausmachte, wie die Schweizer das Fußvolk zu setzen, brachten ihn die von den klassischen Geschichtschreibern überlieferten Gepflogenheiten der alten Römer, und diesen entlehnt er auch den Gedanken vom bewaffneten Volke, der jetzt mit dem preußischen System der

allgemeinen Wehrpflicht von fast allen europäischen Staaten angenommen ist. Die Einrichtung einer Bürgerwehr war stets Machiavellis Bemühen gewesen, und es gelang ihm, sie 1506 in dem republikanischen Florenz durchzuführen, nicht aber 1525, als er sie Clemens VII. zweimal vorschlug. Seine Lehren schädigte es jedoch sehr, daß er wenig von den Feuerwaffen wissen wollte, die bei Ravenna, Novara und Marignano schon Wunder gewirkt hatten, und daß er nicht einmal Offiziere von Beruf zulassen wollte.

Zwei anderen dieser Akademiker, Zanobi Buondelmonti und Luigi Alamanni widmete er das „Leben des Castruccio Castracani" (Vita di Castruccio Castracani, 1520), die Biographie einer idealen Persönlichkeit, die allerdings etwas von dem berühmten Heerführer hat, aber mehr dem Griechen Agathokles, dem Feldherrn der Syrakusaner, gleicht, den Diodoros Siculus schildert (XIX—XX). Aus Erörterungen, die in der Akademie stattfanden, entstand auch sein „Zwiegespräch über die Sprache" (Dialogo sulla lingua), wovon später die Rede sein soll.



Machiavellis Landhaus Sant' Andrea in Percussina (San Casciano).
Nach einer Photographie gezeichnet von Oskar Schulz. Vgl. Text, S. 351.

Auch die drei Bücher „Abhandlungen über die ersten zehn Bücher des Livius" (Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio), die unvollständig blieben und von 1513 an geschrieben wurden, sind zwei Akademikern gewidmet, dem Hausherrn Cosimo und Zanobi Buondelmonti.

Sie lehren eine Republik zu gründen oder zu erneuern und sie durch gute Gesetze und gute Waffen zu lenken (I), sie durch Kolonien und Eroberungen zu erweitern (II), sie gegen innere Gefahren zu schützen und in Krieg und Frieden zu regieren (III). Machiavelli zog in diesem Werke zuerst aus der Geschichte der Römer für Völker und Regierungen Lehren klugen politischen Benehmens, Lehren, die die Vergangenheit der Gegenwart gab. Die allgemeinen Sätze, die er aus der alten Geschichte auf Grund zahlreicher historischer Thatsachen ableitet, scheinen klar und unwiderleglich, wie z. B.: „Die Menschen thun nie etwas Gutes, wenn sie nicht entweder durch Hunger und Armut, die sie arbeitsam, oder durch Gesetze, die sie gut machen, dazu gezwungen werden"; „Die Staaten steigen empor und sinken, von der Größe zum Verfall, von diesem zu neuer Blüte; so sind Griechenland und Italien gesunken und ist Deutschland gestiegen"; „Betrug ist für einen Staat nötig, der aus kleinen Anfängen zur Macht gelangen will" u. s. w.

Die von Machiavelli bevorzugte Regierungsform ist die Republik, und als Übergangsform zu ihr nimmt er den Absolutismus an. Er glaubt, das Volk sei konservativer, weiser und beständiger, überhaupt besser oder doch weniger schlecht als ein Fürst unter gleichen Bedingungen, und es sei, von seinem guten Instinkt geleitet, oft leichter zu bekehren als ein eigensinniger Herrscher. Er hält die Republik freilich nur in Deutschland für möglich, wo Ehrlichkeit herrsche und

eine gewisse Gleichheit unter der Bevölkerung vorhanden sei, dagegen nicht in Italien, Frankreich oder Spanien, die alle drei mehr oder weniger verderbt seien; denn wo Verderbtheit herrscht, „helfen gute Gesetze nichts“. Da der Staat für den Menschen das Höchste ist — ohne ihn gäbe es keine Zivilisation —, so müssen Religion und Moral ihm als politische Mittel unterworfen sein. Denkwürdig ist endlich Machiavellis Behauptung, die Uneinigkeit der Italiener, die „durch die bösen Beispiele“ der römischen Kurie „religionslos und schlecht“ geworden seien, müsse der Kirche zugeschrieben werden, die, nicht mächtig genug, um Italien selbst besitzen zu können, es doch auch keinem anderen gegönnt habe und so die Ursache davon geworden sei, daß das arme Land nicht unter ein Oberhaupt gelangen konnte, sondern unter mehreren Herren dulden mußte. Daraus sei dann so große Zwietracht und Schwäche erwachsen, daß Italien schließlich nicht nur eine Beute der „mächtigen Barbaren, sondern jedes beliebigen Angreifers“ geworden sei.

Viele Grundsätze der „Discorsi“ werden in dem berühmten „Fürsten“ (Principe, 1513) wiederholt. Hier lehrt Machiavelli, wie man ein Fürstentum errichtet, und stützt sich dabei, was wohl zu beachten ist, auf Beispiele aus der jüngsten europäischen und besonders italienischen Geschichte. So geht er z. B. von den Unternehmungen des Francesco Sforza und des Cesare Borgia aus, welch letzteren er wegen seiner Tapferkeit und seines Erfolges, nicht wegen seiner Moral jedem Fürsten als Muster hinstellt; denn wenn seine Werke schließlich doch infolge des Todes Alexanders VI. unvollendet blieben, so war dies sein Unglück, nicht seine Schuld.

Ein Fürst, der nicht der abstrakte klassische Typus der Humanisten und Moralisten des 15. Jahrhunderts ist, kann auch durch Verbrechen und Parteien zur Macht gelangen. Hat er sie aber erreicht, so muß er für das Heer sorgen und die Kriegskunst pflegen und üben. Und da es nicht möglich ist, daß er alle Tugenden besitzt, so sei er klug genug, seine Laster zu verbergen, sparsam, aber nicht geizig, milde, aber nicht zaghaft; er flöße Furcht, aber nicht Haß ein und sei ehrlich und treu, wenn es das Staatsinteresse verlangt; denn die Menschen sind schlecht und müssen so behandelt werden, wie sie uns behandeln würden.

Diese kalten und schneidenden Grundsätze sowie einige Lehren aus den „Discorsi“, z. B. daß das Interesse des Staates über der Moral stehe, grausame Wahrheiten, kraß ausgesprochen und ohne Beziehung auf das hochherzige Ziel der Befreiung Italiens genommen, für das Machiavelli sie aufstellte, bilden den sogenannten „Machiavellismus“ — ein unter Caterina de' Medici in Frankreich geprägtes Wort —, der dem florentiner Sekretär so viel wütenden Haß einbrachte, ihm besonders die Feindschaft der Jesuiten, der Protestanten, der Philosophen und Politiker zuzog, aber auch einen Justus Lipsius und einen Bacon zu seiner Verteidigung aufrief. Im vergangenen Jahrhundert zum „einzigen wahren Philosophen der Staatskunst“ in Italien erklärt (Alfieri), wurde Machiavelli erst in unseren Tagen zum Gegenstande objektiven Studiums gemacht (Macaulay, Gervinus, Leo, Ranke, De Sanctis, Villari u. s. w.), das unter anderem feststellte, daß die erwähnten Grundsätze schon von den Fürsten des 15. und 16. Jahrhunderts praktisch befolgt wurden, und daß Machiavelli sie nur der Wirklichkeit entnommen hat. Sicher ist, daß noch nie ein Italiener sein Vaterland so tief ins Herz geschlossen hatte wie er, der es „mehr als seine Seele“ liebte. Darum hätte er es gern „frei von der Barbarenherrschaft“ gewußt, die alle edlen Geister verabscheuten. Um diese Sehnsucht zu befriedigen, sah er kein anderes Mittel als den neuen Fürsten, den er sich erdacht hatte, Lorenzo di Piero de' Medici als Herzog von Urbino, Statthalter von Florenz und Herrn von Rom (für seinen Onkel Leo X.), den er in dem berühmten letzten Kapitel des „Fürsten“ mit rührender und prophetischer Sprache zur **Befreiung Italiens** auffordert.

Der „Fürst“, gleich sehr gerühmt und geschmäht, erregte bei den Zeitgenossen Machiavellis und bei der Nachwelt außerordentliches Aufsehen. Es wurden zahlreiche Ausgaben von ihm gedruckt,

und er wurde von dem neapolitanischen Philosophen Agostino Nifo (gest. 1538), der ihn in seiner Abhandlung „Über die Regierungskunst“ (De regnandi peritia. 1523) für sein geistiges Eigentum ausgab, schlecht übersetzt. Karl V. und sein Sohn Philipp II., Heinrich III. und IV. von Frankreich, Cromwell, Richelieu, Sixtus V. und Napoleon I. lasen und bewunderten ihn und setzten seine Lehren in die That um; und wenn Friedrich der Große („L'Antimachiavel“. 1740) ihn widerlegte, so geschah dies nur, weil er ihn außerhalb der geschichtlichen Verhältnisse, unter denen er entstanden war, betrachtete; thatsächlich befolgte der König selbst die Theorien des florentiner Staatsmannes in seiner Politik.

Das Ziel, das sich Machiavelli mit seinem „Fürsten“ gesteckt hatte: zur Befreiung Italiens durch einen energischen Herrscher anzuregen, wurde damals nicht erreicht, ja man dankte dem Patrioten nicht einmal den Feuereifer, mit dem er diese Anregung versucht hatte, sondern ließ ihn in drückender Armut, die ihm das Leben unerträglich machte. Erst 1520 gaben ihm die Reformatoren der florentiner Universität den Auftrag, bei einem Jahresgehalt von hundert Gulden die „Florentiner Geschichte“ (Istorie fiorentine) zu schreiben, „von der Zeit an, die ihm geeignet scheine, und in lateinischer oder italienischer Sprache, wie es ihm am besten passe“. 1525 überreichte Machiavelli in Rom Papst Clemens VII., der ihm, als er noch Kardinal Giulio de' Medici, Erzbischof von Florenz und als solcher Haupt der Universität war, diesen Auftrag verschafft hatte, die „Geschichte“ in acht Büchern. Sie ist nicht vollendet, aber wir haben wenigstens die Stoffsammlung zu der Fortsetzung. Es ist die erste italienische Geschichte, die nach einem großen Plane entworfen und ausgeführt, in edler, eleganter Sprache abgefaßt und nach klassischem Muster mit Einleitungen, Reden u. s. w. versehen ist. Sie reicht vom Ursprung der Stadt bis zum Tode Lorenzos des Prächtigen (1492) und läßt sich in drei Teile zerlegen, eine allgemeine Einleitung, eine besondere für Florenz und die eigentliche Geschichte.

Das erste Buch, dessen Stoff aus den „Dekaden“ des Flavio Biondo entlehnt, ja zum Teil fast übersetzt ist, gibt ein ausgezeichnetes, durch selbständiges Urteil hervorragendes, aber unvollkommenes Bild Italiens vom 4. Jahrhundert bis zum vierten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts: es ist das erste Muster der Einleitungen, die später alle Geschichtschreiber verwendet haben. Auch hier unterläßt Machiavelli nicht, aus der Prüfung der Thatsachen seine wertvollen Grundsätze herzuleiten; z. B. wiederholt er den Gedanken, daß die Uneinigkeit und Schwäche der Italiener durch die Politik der Päpste verursacht worden sei, und redet auch hier von dem Mangel an kriegerischer Tüchtigkeit, der seine Landsleute so beträchtlich schädige. Florenz hätte nach Rom Mittelpunkt und Herr von Italien werden können, wäre es nicht von jenen schlechten inneren Zuständen daran gehindert worden, und die Erzählung von diesen „Spaltungen“, von dem Ringen zwischen den Mächten, die sich die Oberhoheit in Florenz streitig machten und seinen Untergang herbeiführten, bildet den Inhalt der anderen sieben Bücher, deren Stoff aus der Chronik Giovanni Villanis (vgl. S. 119), den Geschichtswerken Leonardo Aretinos (vgl. S. 200), des Marchionne di Coppo Stefani (vgl. S. 190) und Giovanni Cavalcantis (vgl. S. 219) und aus Gino Capponis (vgl. S. 191) „Tumulto de' Ciompi“ (Aufstand der Ciompi) geschöpft ist.

Die „Istorie“, scheint es, verschafften Machiavelli Ansehen, und er wurde zum Sekretär der Maueraufseher für die auch von ihm befürwortete Befestigung von Florenz erwählt (9. Mai 1526). Als aber am 26. April 1527 während seiner Abwesenheit in Florenz ein Aufstand gegen die Medici losbrach und nach deren abermaliger Vertreibung die Republik ausgerufen wurde (16. Mai), behandelte diese ihn höchst undankbar als mediceisch Gesinnten und gab sein früheres Amt als Sekretär der Zehn dem Francesco Tarugi. Einige Monate später starb Machiavelli (22. Juni) und hinterließ seine Marietta und fünf Kinder in größter Armut. In der Adelskapelle der Kirche Santa Croce in Florenz, wo er begraben wurde, ließ einer seiner Bewunderer,

Lord George Cowper, der mit dem Großherzog Pietro Leopoldo die große florentiner Ausgabe von Machiavellis Werken (1782) gefördert hatte, dem Vergessenen das Denkmal mit der berühmten Inschrift „Tanto nomini nullum par elogium" (Für einen solchen Namen ist selbst das größte Lob zu gering) errichten (s. die nebenstehende Abbildung).



Machiavellis Grabmal in Santa Croce zu Florenz. Nach einer Photographie.

Besonders in Machiavellis letzten Lebensjahren hatte der andere oben bereits erwähnte florentiner Geschichtschreiber und Staatsmann, der adlige Francesco Guicciardini (1483–1540; s. die Abbildung, S. 356), in sehr vertrautem Verkehr mit ihm gelebt. Guicciardini, ein angesehener Rechtsgelehrter, der Gatte der vermögenden Tochter des einflußreichen Alamanno Salviati, war von seinem Freunde ganz verschieden. Er war zwar sehr erfahren und entschlossen, aber auch sehr ehrgeizig, seiner Überlegenheit wohl bewußt, aristokratisch gesinnt, aber ein Verächter der geistlosen Adligen; die Vergangenheit flößte ihm wenig Begeisterung ein, und er hegte wenig Hoffnung auf eine bessere Zukunft seines Vaterlandes. Mit fünfundzwanzig Jahren hatte er die „Florentiner Geschichte" (Istoria fiorentina) vom Aufstande der Ciompi (1378) bis zur Schlacht bei Ghiara d'Adda (1509) geschrieben, die durch scharfsinnige, richtige, kluge und praktische Beobachtungen und historische Zuverlässigkeit bemerkenswert ist, der aber ein allgemeiner leitender Gedanke und dramatische Bewegung fehlen. Wie wir gesehen haben, ist dieses Werk die erste italienische Geschichte mit modernen Zielen.

Mit achtundzwanzig Jahren ging Guicciardini als Gesandter an Ferdinands des Katholischen Hof nach Spanien (1512—14). Für sein Vaterland hätte er wie Machiavelli eine demokratische und aristokratische Republik in Nachahmung der venezianischen jeder anderen Regierungsform vorgezogen, aber als er von seiner Gesandtschaft heimkehrte, fand er die Medici in Florenz und trat wie sein Freund in ihren Dienst. Er gehörte (1514) zu den „Otto di Balia“ (Behörde in Florenz für Staats- und Kriegsangelegenheiten) und zu den Signoren (1515), war Konsistorialadvokat Leos X., für den er als Statthalter nach Modena und Reggio ging (1516 bis 1521), und für Clemens VII. Statthalter der Romagna (1523). Nach der Schlacht bei Pavia hatte er ein Bündnis der italienischen Fürsten mit Frankreich gegen Spanien befürwortet und als Befehlshaber der päpstlichen und florentiner Truppen zusammen mit Machiavelli, dem er sich damals enger anschloß, die Plünderung Roms und die Vertreibung der Medici aus Florenz zu verhindern gesucht. Als ihm dies nicht gelang, wurde er als Förderer des Krieges und Parteigänger der Medici angeklagt und wie sein Freund gezwungen, sich aus Florenz zu entfernen und zwei Jahre lang in seiner Villa Finocchieto in unfreiwilliger Muße zu leben. Hier verfaßte er unter Benutzung einiger Abhandlungen aus seiner Jugend das Gespräch „Über die Regierung von Florenz“ (Del reggimento di Firenze, 1527 bis 1529), das er 1494 nach der ersten Vertreibung der Medici stattfinden ließ.



Francesco Guicciardini. Nach dem Gemälde von Giuliano Bugiardini im [illegible] im Besitz der Familie Guicciardini in Florenz. (Vgl. Text, S. [illegible])

Vier angesehene florentiner Bürger legen darin die Regierungsform dar, die Guicciardini für sein Vaterland vorziehen würde: eine Republik nach dem Muster der venezianischen. Diese wäre nach seiner Ansicht der römischen überlegen, weil daran Aristokratie, Demokratie und Fürstentum teilnehmen könnten. Sie sollte geleitet werden von einem Großen Rate, der die Beamten wählte, vom Bannerträger und vom Senat. Letzterem würde die Aufgabe zufallen, die beiden anderen Gewalten zu zügeln und den Staat gegen Tyrannenherrschaft und Demagogenwirtschaft zu sichern.

Dieses Gespräch wurde in der Absicht verfaßt, die neue Volksregierung in Florenz zu begünstigen, die am 16. Mai mit Niccolò Capponi an der Spitze errichtet worden war. Guicciardini liebte diesen Mann, der seine Ratschläge benutzte, erhoffte wie Michelangelo und Machiavelli Gutes von der neuen Regierungsform und glaubte, daß der Papst sich in die veränderte Lage in Florenz fügen und mit der Stadt einen Vergleich schließen würde. Clemens VII. that dies aber nicht, sondern schickte Oranges gegen Florenz, der am 14. Oktober 1529 zur Belagerung der Stadt schritt.

Eine Frucht dieser Zeit sind auch die sicher nach 1529 entstandenen „Betrachtungen über die „Discorsi" Machiavellis" (Considerazioni sui Discorsi del Machiavelli), in denen Guicciardini die damals unausführbaren, aber in der Zukunft glänzend bewährten Gedanken seines Freundes einer gerechten und tief eindringenden Kritik unterzieht. Dabei tadelt er besonders Machiavellis fast abergläubische Abgötterei für das Alte, seine gänzliche Verachtung für das Neue und seinen übertriebenen Glauben an die Macht des Beispiels und die Wirksamkeit allgemeiner Vorschriften.

Die „Politischen und bürgerlichen Erinnerungen" (Ricordi politici e civili. 1527—30), die ebenfalls in den Jahren der Verbannung verfaßt wurden, sind scharfsinnige, wahre, klare und bündige Bemerkungen über das öffentliche und private Leben, über Religion, Rechtsgelehrsamkeit, Geschichte, Staatskunst u. s. w.; sie sind persönlicher Erfahrung entsprungen und ohne bestimmte Ordnung aneinandergereiht. Ihr Grundgedanke ist, daß man im Leben stets das eigene Interesse im Auge behalten muß. Auch Guicciardini liebt das Vaterland, wie Machiavelli, und möchte es von den Barbaren und den Priestern, die er verabscheut, befreit sehen, aber von der Notwendigkeit gezwungen, zwei Päpsten zu dienen, mußte er diese gegen seinen Willen großmachen. Sonst, ruft er aus, hätte ich „Martin Luther mehr als mich selbst" geliebt, denn durch ihn konnte diese „Priestertyrannei" zerstört oder doch gemildert werden. In den „Ricordi", die sicher nicht für die Veröffentlichung geschrieben wurden, zeigt Guicciardini sich ganz in seinem wahren Charakter als Skeptiker, der aber nicht gemein ist und nicht alle guten Regungen in sich unterdrückt.

Die abermalige Rückkehr der Medici nach Florenz brachte in Guicciardinis Leben und Anschauungen einen Wechsel hervor. Als er nämlich bei Annäherung des kaiserlichen Heeres seine Villa verlassen und sich nach Bologna begeben hatte, erklärte man ihn für einen Aufrührer und zog seine Güter ein (1530). Da trat er in Clemens' VII. Dienst und wurde von ihm nach der Übergabe von Florenz samt Baccio Valori, Francesco Vettori und Roberto Acciainoli an die Spitze der Stadt gestellt. Er neigte jetzt einem gemäßigten Absolutismus zu und hatte großen Teil an der Regierungsreform (1532). Dann ging er als Statthalter Clemens' VII. nach Bologna (1537) und kehrte bei dessen Tode in seine Vaterstadt zurück. Hier gehörte er zu den Ratgebern des Alessandro de' Medici und verteidigte ihn in Neapel allzu warm gegen die florentiner Verbannten, die sich zu Karl V. begeben hatten. Nach der Ermordung des Herzogs war er lebhaft beteiligt bei der Einsetzung des jungen Cosimo, ohne jedoch Einfluß auf ihn zu gewinnen, wie er gewollt hatte. Er wurde vielmehr zum zweiten Male angeklagt und verleumdet und zog sich schließlich nach seinem Landhause in Arcetri zurück, wo er bis zu seinem Tode mit seiner großartigen „Geschichte Italiens" (Storia d'Italia) beschäftigt war, der ersten allgemeinen, nicht bloß städtischen Geschichte Italiens. Sie erzählt die Ereignisse von 1492 — wie bereits erwähnt, schließt Machiavellis Werk mit diesem Jahre ab — bis zu Clemens' VII. Tode (1534), d. h. sie schildert den höchst unglückseligen Zeitabschnitt der fremden Einfälle bis zur endgültigen Befestigung des spanischen Übergewichtes. Da Guicciardini die Geschicke so vieler Staaten berichten muß, ist er oft gezwungen, die Darstellung an einem Punkte abzubrechen, um sie später wieder aufzunehmen, und so „hält er wie Ariosto im Rasenden Roland alle Fäden seiner Erzählungen in der Hand und zerreißt sie und knüpft sie wieder an, wenn es nötig ist, aber nicht mit derselben Freiheit wie der Dichter" (Ranke). Er sammelte sein Material sorgfältig, legte sich Auszüge aus den Briefen der Gesandten und aus den Werken der älteren Historiker an und urteilte leidenschaftslos, unparteiisch und kühl, selbst ohne Rücksicht

auf die Päpste, seine Herren. Als Skeptiker glaubt er kaum an Selbstlosigkeit: das persönliche Interesse ist nach ihm die Triebfeder aller öffentlichen Geschehnisse. Der Zusammenbruch der italienischen Unabhängigkeit, den er so gewaltig und großartig zu Beginn seiner Geschichte beschreibt, ist, wie er zeigt, die Folge von dem Ehrgeiz Lodovicos des Mohren, Alexanders VI., Pieros de' Medici, Alphons' II. und des Kardinals Della Rovere, die er mit all ihren Leidenschaften und Fehlern überaus geschickt zeichnet und redend einführt. Nach dem Brauche der alten Klassiker und Machiavellis legt auch er seinen Personen größtenteils wirklich gehaltene, wenn auch aufgeputzte Reden in den Mund. Sein Stil ist durch das Streben nach Würde und Größe künstlich, durch lateinische Konstruktionen schleppend und auffallend durch endlose Satzgefüge. Aber wegen der Unabhängigkeit des Urteils und wegen des modernen Geistes, der in ihr herrscht, ist Guicciardinis „Geschichte Italiens" ein Vorläufer der berühmten historischen Werke des 18. Jahrhunderts.

Im Grunde hatte Guicciardini dieselben Bestrebungen wie Machiavelli. „Drei Dinge", sagt er in den „Ricordi", „möchte ich vor meinem Tode sehen: ein geordnetes republikanisches Leben in unserer Stadt, die Befreiung Italiens von allen Barbaren und die Befreiung der Welt von diesen verruchten Priestern." Thatsächlich schlug er in seinen letzten Jahren, allerdings vergebens, noch einmal den Reformgedanken seiner Jugend vor, die Gewalt des Fürsten durch Einsetzung eines Senats zu beschränken. Was jedoch bei Machiavelli Hoffnungen waren, an die er fest glaubte, waren bei Guicciardini bloß platonische Gefühle, ohnmächtige Wünsche, abstrakte Ideen ohne Einfluß auf die Lebenspraxis, für deren Verwirklichung er vielleicht nicht einmal einen Finger gerührt haben würde; denn er wurde immer nur von seinem eigenen Interesse geleitet, von seinem „particolare", wie er es an der Stelle nennt, wo er in den „Ricordi" dem Leser seinen verabscheuungswürdigen „klugen Mann" vorführt, der er ohne Zweifel selbst ist. Wer aber kann es ihm verzeihen, daß er den Verräter Malatesta Baglioni „Retter des Vaterlandes" genannt hat, die Florentiner hingegen, unter denen sich ein Francesco Ferruccio und ein Michelangelo Buonarrotti befanden, „Narren" und „Schufte", die sich „gegen jede Vernunft, mit verrücktem Sinn, großer Verwegenheit, Frechheit, Hartnäckigkeit und Halsstarrigkeit" dem Heere des Kaisers entgegenstellen und die belagerte Vaterstadt heldenmütig verteidigen wollten (1530), während die „klugen Männer" in Florenz, d. h. die Kaufleute, „dem Sturme gewichen waren"? Reich begabt mit gesundem Menschenverstande, der seiner selbst sicher ist, und ein tiefer Kenner der Menschen und der Dinge, verfolgte er allzusehr seine persönlichen Zwecke; „man spürt in ihm den Vorläufer eines schwächeren und verderbteren Geschlechtes, dessen Evangelium er in seinen ‚Ricordi' geschrieben hat". (De Sanctis.)

Machiavellis und Guicciardinis Nachfolger in der Geschichtschreibung und wie ersterer Sekretär der Zehn war der Florentiner Donato Giannotti (1492—1573), ein überzeugter Republikaner, den wir schon unter den Lustspieldichtern erwähnt haben (vgl. S. 311). Nachdem er einige Zeit in Venedig gelebt hatte, wo er den Dialog über die Einrichtungen der „Republik der Venezianer" (Della repubblica de' Veniziani, 1526) verfaßte, wurde er nach der Übergabe von Florenz aus seiner Vaterstadt verbannt. Später war er bei der Niederlage der florentiner Verbannten bei Montemurlo zugegen, hielt sich danach in Bologna und Venedig auf und wurde Sekretär zweier Kardinäle, mit deren einem er in Vicenza lebte, während er den anderen nach Frankreich begleitete. Dann finden wir ihn wieder in Venedig, nunmehr unabhängig und reich (15[illegible]), in Padua (1566) und endlich als Sekretär Pius' V. in Rom (1571), wo er zwei Jahre später starb.

In der „Abhandlung über die Einrichtung der Regierung von Florenz im Jahre 1517" (Discorso sopra il formare il governo di Firenze nell' anno 1517), die an den Bannerträger Niccolò Capponi gerichtet ist, und in den späteren vier Büchern „Über die florentiner Republik" (Della repubblica fiorentina. 1531) schlägt er wie Guicciardini, aber aufrichtiger, als beste Regierungsform die gemischte vor, wie sie etwa in Venedig herrscht, dessen Einrichtungen er vorher für den erwähnten Dialog sorgfältig studiert und geprüft hatte. Er empfiehlt sie, weil sie alle drei Stände, Volk, Aristokratie und Fürsten, umfaßt und Sicherheiten gegen den Despotismus der Beamten bietet: sie hat als Grundlage den Großen Rat, und diesem steht der Senat, der entscheidet, und ein Kollegium, das rät und ausführt, zur Seite. Die Spitze bildet der Bannerträger auf Lebenszeit, der, eine Nachahmung des Dogen, die Majestät des Staates darstellt, zu dessen Verteidigung Giannotti aufs neue Machiavellis Bürgerwehr in Vorschlag bringt. Giannotti besitzt nicht Machiavellis und Guicciardinis kräftigen und knappen Stil, sondern ist weitschweifig und wiederholt sich gern. Es ist jedoch sein Verdienst, daß er die alten Einrichtungen genau beschrieben und eingehend und verständig beurteilt hat.

Jacopo Nardi (1476–1563?), ein anderer florentiner Geschichtschreiber und Lustspieldichter, der außerdem eine freie Übersetzung des Livius schrieb, war gleichfalls ein unbeugsamer und wütender Gegner der Medici und lebte im Elend in Rom und Venedig, nachdem er aus Florenz verbannt worden war. Als Parteigänger Savonarolas hatte er wichtige Ämter während der Volksregierung und der Republik innegehabt, deren Verbannte er 1535 vor Karl V. in Neapel verteidigte. Seine „Florentiner Geschichte" (Istorie fiorentine) von 1494–1532, die in den letzten Jahren des Jammers und der Mutlosigkeit geschrieben, erst nach seinem Tode veröffentlicht und aus dem „Tagebuch" (Diario) Buonaccorsis und eigenen Erinnerungen geschöpft wurde, ahmt in der Darstellung Guicciardini nach, weist aber nicht dessen Kunst und staatsmännische Gelehrsamkeit auf und ist nicht unparteiisch und frei von Voreingenommenheit: ein warmer Vaterlandsfreund und eifriger Parteigänger, konnte sich Nardi nicht in den Grenzen halten, die dem Geschichtschreiber gezogen sind.

Von entgegengesetztem Charakter als die beiden ebengenannten Schriftsteller waren die weiteren unbedeutenderen florentiner Geschichtschreiber und Politiker, die Machiavelli oder Guicciardini nachahmten und entweder vollständig zur mediceischen Partei gehörten oder einen Mittelweg zwischen dieser und der Patriotenpartei innehielten. Der schlaue Cosimo I. hatte sich inzwischen zum Mäcen der florentiner Schriftsteller und Künstler aufgeworfen, um sich dadurch deren Ergebenheit zu sichern: er beschützte die Universität, die Buchdruckerkunst, die Akademien, von denen er die der „Feuchten" (Umidi) in die bekanntere „Accademia fiorentina" (Florentiner Akademie) umwandelte, und besonders die Geschichtschreiber und politischen Schriftsteller, die er reichlich belohnte. Eine Verteidigungsschrift für die Medici sind thatsächlich die „Erläuterungen der in der Stadt Florenz von 1215 bis 1537 geschehenen politischen Ereignisse" (Commentarii de' fatti civili accorsi nella città di Firenze dal 1215 al 1537) von dem florentiner Senator Filippo Nerli (1485–1556), einem glühenden Parteigänger Cosimos, der ihn und Bernardo Segni (1504–58), den Übersetzer des Aristoteles (1549–50) und Sophokles („Ödipus") und Verfasser der „Florentiner Geschichte von 1529 bis 1555" (Istorie fiorentine dall' anno 1529 al 1555), mit Ämtern und Ehren geradezu überhäufte. Das zuletzt genannte Geschichtswerk war den Medici aber nicht günstig, sondern voll freier Äußerungen. So wurde es von dem Verfasser verborgen gehalten und nur durch einen Zufall von den Enkeln Segnis gefunden, die es 1713 angeblich in Augsburg, thatsächlich aber in Florenz veröffentlichten.

Auch **Benedetto Varchi** (1503–65) vermochte der Aufforderung Cosimos, der ihn 1543 mit reichlichem Gehalte nach Florenz rief, um die florentiner Geschichte der letzten Jahre zu schreiben, nicht zu widerstehen, obgleich er bis dahin zu den Republikanern von 1530 gehört und mit den Strozzi und anderen Verbannten in Bologna, Venedig und Padua Zuflucht gesucht hatte. In seiner klassischen und eleganten, aber weitschweifigen, verwickelten und in der Sprache oft gesucht vulgären „Florentiner Geschichte" (Storia fiorentina) von 1527–30 stehen neben offenkundigen Schmeicheleien für die Medici auch strenge, für die Zeit und seine Stellung als Hofling mutige Urteile, so die über Clemens VII. und den Verräter Malatesta Baglioni. Darum wurde auch dieses Werk erst zwei Jahrhunderte später in Florenz (nach der fälschlichen Angabe auf dem Titel in Köln) veröffentlicht (1721). Seine Kühnheit trug Varchi, als er eines Abends nach Hause ging, einen Dolchstich von einem Unbekannten, vielleicht im Auftrage der Baglioni, ein. Er kam kaum mit dem Leben davon und verbrachte nun seine letzten Jahre fast immer fern von Florenz in freundschaftlichem Verkehr mit Caro und Tansillo in seinem Sprengel San Gavino Adimari im Mugello oder in seiner Villa La Topaia, die ihm Cosimo geschenkt hatte. Als er noch mit ungefähr 62 Jahren Priester geworden war (1565) und sich nach der ihm übertragenen Propstei Montevarchi begeben wollte, starb er plötzlich.

Von Anbeginn bis 1529 geht die „Florentiner Geschichte" (Istorie fiorentine, zwei Bücher und Bruchstücke) eines anderen Florentiners, des **Jacopo Pitti** (1519–89), der auch Senator und Gesandter der Medici war. Früher Republikaner, schätzte er in Cosimo, wenn auch nichts weiter, so doch den Unterdrücker der Adligen, die das Vaterland zu Grunde gerichtet hatten, und den Beschützer des Volkes. Zu des letzteren Verteidigung gegen Guicciardinis Anklagen schrieb er seinen witzigen Dialog „Apologia dei Cappucci" (Apologie der Cappucci [so nannte man in Florenz die, welche in den letzten Jahren der Republik zur Volkspartei gehörten], 1570).

Historiker und offizieller Verfasser lateinischer Lobreden am Hofe Cosimos war **Giovan Battista Adriani** (1513?–79), ein Sohn des berühmten Kanzlers Marcello, des Lehrers Machiavellis. Auch er gehörte zu den Belagerten von 1530, wurde aber 1549 Lektor an der mediceischen Universität. Die „Geschichte seiner Zeiten" (Istoria de' suoi tempi), die im Auftrage des Herzogs auf Grund der Urkunden in den Archiven und geheimer Berichte abgefaßt und von seinem Sohne, dem jüngeren Marcello, 1583 veröffentlicht wurde, ist fast eine Fortsetzung der Arbeiten Guicciardinis und Varchis. Sie umfaßt das ganze Zeitalter Cosimos (1536–74) und spiegelt „die Verhältnisse der Zeit wieder, in welcher unter dem Schutze eines aufgeklärten Absolutismus die Freiheiten des Volkes in Florenz und den anderen toskanischen Stadten neu erblühten" (Canello). Vom Ursprung von Florenz und dem anderer toskanischer Städte handeln endlich mit viel Gelehrsamkeit und Kritik die zwölf „Verschiedenen Abhandlungen über Gegenstände florentiner Gelehrsamkeit" (Discorsi vari su soggetti di erudizione fiorentina) des Benediktiners **Don Vincenzo Borghini** (1515–80). Er war Prior des Klosters von Florenz und Vorsteher des Krankenhauses Santa Maria degl' Innocenti, beschäftigte sich auch mit Studien über Dante und über die bildende Kunst und gab alte Texte heraus, z. B. 1572 den „Novellino" und vor allem das „Decamerone" (1574), zu dem er, der bedeutendste unter den funf von Cosimo zur Verbesserung des antireligiösen Teiles eingesetzten „Deputati" (Abgeordneten), die gelehrten „Bemerkungen und Abhandlungen über einige Stellen des Decamerone" (Annotazioni e discorsi sopra alcuni luoghi del Decamerone) schrieb.

Die unvollendete, nach klassischem Brauch in sieben Bücher eingeteilte „Historia dell' Europa" (Geschichte Europas) von 887 bis ungefähr 947, die der florentiner Kanonikus Pier

Francesco Giambullari (1495–1555) schrieb, bedient sich einer sehr gesuchten Form, wurde aber gerade deswegen für „die vollkommenste Prosa des 16. Jahrhunderts" erklärt (Giordani). Beachtenswert ist sie wegen der sorgfältigen Benutzung der vielen Quellen, und weil sie das erste italienische Werk ist, das in breiter Ausführlichkeit ein großes Stück Geschichte von ganz Europa behandelt. Lodovico Guicciardini, ein Neffe des Francesco (geb. 1521), schrieb in den Niederlanden, wo er von 1550 an lebte und 1589 starb, die „Commentarii delle cose d'Europa specialmente ne' Paesi Bassi" (Kommentare der Vorgänge in Europa, besonders in den Niederlanden, 1565), welche die Zeit von 1529 bis 1560 umfassen. Nicht florentinischen Inhaltes und eine Überarbeitung der „Vera et sincera historia schismatis Anglicani" (Wahre und getreue Geschichte des englischen Schismas) des englischen Jesuiten Nicolas Sanders ist das „Scisma d'Inghilterra" (Das Schisma Englands) des adligen Bernardo Davanzati Bostichi (1529–1606), der in den klassischen Sprachen und in ökonomischen Fächern bedeutende Kenntnisse besaß, aber als Kaufmann wenig Glück hatte. Dies „Scisma" sowie seine berühmte Übersetzung der Werke des Tacitus schrieb er besonders, um die Behauptung des französischen Gelehrten Henri Etienne zu widerlegen, daß das Italienische, wenn man die beiden Übersetzungen des Tacitus von Giorgio Dati und Blaise de Vigenère vergliche, weniger kraftvoll und bündig sei als das Französische und neunmal mehr Worte machen müsse als die Schwestersprache. Ja, er wollte geradezu beweisen, wie „kurz, packend und gewaltig" die florentiner Umgangssprache sei, und wirklich war seine „höchst kraftvolle und originelle" Übersetzung (Leopardi) eindrucksvoll, gedrängt und knapper als die französische und sogar als das Original (100 italienische Worte auf 108 lateinische und 160 französische), aber freilich gab „diese prächtige Ungezwungenheit und Natürlichkeit der Darstellung kein treues Bild von des Tacitus Geist, der ernst und streng ist" (Leopardi).

Nächst Florenz besaßen Venedig, Genua und Neapel die meisten Geschichtschreiber und Staatsmänner. In ersterer Stadt bewundert man noch heute die scharfsinnigen und klugen „Berichte" (Relazioni) der Gesandten, aus denen uns die großen Figuren Karls V., Franz' I., Katharinas de' Medici, Philipps II., Heinrichs VIII. und Elisabeths lebendig entgegentreten, „den Geist Venedigs, der mit den Augen seiner Gesandten die ganze Welt anschaut und betrachtet und die verborgensten Geheimnisse der Fürsten erspäht" (Settembrini). Und nicht minder großer Bewunderung erfreuen sich die ungemein kostbaren „Tagebücher" (Diari) des Senators Marin Sanudo, eines Vorläufers des großen Muratori und Verfassers mehrerer historischer Werke („Vite dei Dogi", Die Lebensbeschreibungen der Dogen; „Guerra di Ferrara", Der Krieg mit Ferrara; „Spedizione di Carlo VIII", Der Zug Karls VIII.), Aufzeichnungen, die von 1496 bis September 1533 reichen und Verordnungen, Briefe, Berichte und Depeschen der venezianischen Gesandten und derer ganz Italiens enthalten. Pietro Bembo, den wir schon kennen gelernt haben (vgl. S. 324), und der Ende 1530 offizieller Geschichtschreiber der Republik wurde, kannte Sanudos „Diarii", die ihm der Verfasser und der Senat zugänglich machten, benutzte sie aber in seiner „Historia veneta" (Geschichte Venedigs) nicht genügend. Er sollte des Sabellico „Deche" (Dekaden), die 1487 endeten und von Andrea Navagero nur wenig gefördert worden waren, bis 1530 fortsetzen, war aber weder ein Staatsmann noch ein scharfer Kopf und schrieb seine „Historia" ohne Lust und Liebe zunächst lateinisch in Annalenform nieder, um sie dann erst ins Italienische zu übersetzen. Er gelangte nur bis zum Tode Julius' II. (1513) und zeigte nur die Kunst eines Stilisten, nicht die eines Historikers. Wurde diese Geschichte bisher wegen eines gewissen Reichtums an Nachrichten bewundert, so hat sie jetzt, nach der Veröffentlichung

der „Tagebücher“ Sanudos, auch dies Verdienst eingebüßt. Von ganz anderem Werte ist dagegen die „Venezianische Geschichte“ (Storie Veneziane) des auf Bembo folgenden Geschichtschreibers der Republik, Paolo Paruta (1540–98), der an Geist und Verstand Machiavelli am nächsten steht, und der als Gesandter, Diplomat und Staatsmann viele sehr wichtige öffentliche Ämter in seiner Vaterstadt bekleidete. Seine Geschichte, die vom Jahre 1513 bis 1551 reicht, wurde in den ersten vier Büchern lateinisch geschrieben, dann aber ins Italienische übertragen und italienisch fortgesetzt. Wertvoll sind auch seine „Geschichte des Krieges von Cypern“ (Istoria della Guerra di Cipro, 1570–73) und die „Vollkommenheit des politischen Lebens“ (Perfezione della vita politica, 1579), ein Gespräch in drei Büchern über das Muster eines Bürgers und Staatsmannes, das Paruta in Trient im Hause des Monsignor Contarini stattfinden läßt, und das ins Französische und Englische übersetzt wurde. In den „Politischen Abhandlungen“ (Discorsi politici) endlich über die Größe und den Verfall der Römer und über die modernen Regierungen, besonders die venezianische, verbindet Paruta, ein Schüler Machiavellis, mit dem florentiner Scharfblick den praktischen Sinn der Venezianer und wird so ein Vorläufer Montesquieus. Das höchste Glück für ihn war der Vorzug, „in einer freien Stadt geboren zu werden und zu sterben“.

Unter den genuesischen Geschichtschreibern sind Bonfadio und Foglietta berühmt. Jacopo Bonfadio (1500?–1550) wurde zum Lektor der Philosophie und dann zum Geschichtschreiber der Republik Genua ernannt (1545), nachdem er in Padua, Rom und Neapel nach dem Glück und einem Beschützer gesucht hatte und dann wieder in Padua Lehrer eines Sohnes Bembos gewesen war. Seine lateinischen „Jahrbücher“ (Annali), die von 1528 bis 1550 reichen — in diesem Jahre wurde er, wahrscheinlich wegen Sittenlosigkeit, im Gefängnis enthauptet und dann verbrannt — sind wegen ihrer eleganten und klassischen Form mit Cäsars Kommentaren verglichen worden und offenbaren Freimut und Unparteilichkeit. Dieselben Vorzüge besitzt die „Geschichte der Genueser“ (Historia Genuensium) von den Anfängen bis 1527, die von Bonfadios Nachfolger Uberto Foglietta (1518–81) verfaßt wurde, um Bonifadios Werk vorangestellt zu werden. Foglietta war ein Adliger aus Genua, der einen großen Teil seines Lebens in Rom zubrachte, wo er den Dialog „Über die Zustände der Republik Genua“ (Delle cose della repubblica di Genova, 1559) schrieb, der zu gunsten des neuen gegen den alten Adel gerichtet war und seinem Verfasser eine Verurteilung zu lebenslänglicher Verbannung eintrug. Durch Vermittelung des Giannandrea Doria, dem der Angeklagte die „Lobreden auf die berühmten Ligurier“ (Elogi dei Liguri illustri) gewidmet hatte (1573), wurde die Verfügung aber zurückgenommen, und nachdem Foglietta 1569 Geschichtschreiber des Herzogs von Savoyen gewesen war, erwählte ihn der Senat von Genua 1576 zu demselben Amte im Vaterlande.

Nicht weniger wichtig sind die Geschichtschreiber im Süden, di Costanzo, Porzio und Ammirato. Angiolo di Costanzo, den wir schon bei den Lyrikern erwähnt haben (vgl. S. 330), schrieb seine „Geschichte des Königreichs Neapel“ (Istoria del regno di Napoli) vom Tode Friedrichs II. bis 1486 in zwanzig Büchern auf Anregung seiner Freunde Sannazaro und Francesco Puderico, um die Irrtümer und Verleumdungen zu widerlegen, die der „dumme, lügnerische und schlechte“ Collenuccio in seinem „Geschichtlichen Abriß der Ereignisse im Königreiche“ (Compendio storico delle cose del Regno) ausgesprochen hatte. Obgleich er jedoch Fehler und Vorzüge aller Parteien hervorhebt, ist er der römischen Kurie zu sehr zugethan und ihren Gegnern, den Hohenstaufen, zu feindlich gesinnt. Trotzdem ist seine Geschichte, die verschiedentlich unterbrochen und wiederaufgenommen wurde, weil er ja fast die Hälfte seines Lebens

in der Verbannung zubrachte, ihres ernsten und edlen Stils, des gleichmäßigen Fortschritts der Erzählung und zahlreicher interessanter Bemerkungen und Gefühlsäußerungen wegen beachtenswert. Von Giannone, der sie für die beste unter den späteren neapolitanischen Geschichten hielt, wurde sie fast wörtlich in seine „Politische Geschichte des Königreichs Neapel" (Storia civile del regno di Napoli) aufgenommen.

Auf Anregung Giovios, den er als junger Mann in Florenz an Cosimos Hofe kennen gelernt hatte, und von dem wir gleich zu reden haben werden, schrieb Camillo Porzio (1532? bis 1580), ein Sohn des berühmten und reichen Philosophen Simone, Doktor beider Rechte und dem Lehnsadel angehörig, im Jahre 1565 in reinem und gewähltem Italienisch seine „Verschwörung der Barone" (Congiura dei Baroni) über die Verschwörung der neapolitanischen Barone gegen Ferdinand I. und Alphons, den Herzog von Kalabrien, im Jahre 1486. Das Material nahm er aus den Prozeßakten, welche die Aragonesen hatten drucken lassen, oder aus Chroniken und anderen gleichzeitigen Zeugnissen und ahmte besonders Sallust und hier und da auch Machiavelli nach. Unter seinen kleineren historischen Werken ist besonders eine „Geschichte Italiens" (Storia d'Italia), eine Fortsetzung Giovios von 1544 an, beachtenswert, von der wir aber nur noch zwei Bücher haben.

Di Costanzo, der fern von Neapel in der Verbannung lebte, hatte den jungen Scipione Ammirato, einen Florentiner (1531–1601), der in Lecce ansässig war, und den der Vater zum Rechtsstudium nach Neapel geschickt hatte, ermuntert, seine Geschichte fortzuführen. Ammirato machte sich auch gleich ans Werk und sammelte aus alten Dokumenten die reichen Notizen über die „Neapolitanischen Familien" (Famiglie napolitane), die er später (1580) veröffentlichte; die Geschichte schrieb er aber nicht. Vorher und nachher schweifte er in ganz Italien umher und hielt sich in Venedig, Padua und Rom auf. Endlich ließ er sich beim Großherzog von Florenz, Cosimo, nieder (1570), der ihm ein Kanonikat am Dom und eine Wohnung zuwies. Für ihn schrieb er die „Florentinische Geschichte" (Storia fiorentina) in zwei Teilen. Der erste (veröffentlicht 1600) geht von der Gründung von Florenz bis zur Rückkehr Cosimos des Alten im Jahre 1434, der zweite, der von Ammiratos Sekretär und Adoptivsohn Cristoforo del Bianco beendet und 1641 veröffentlicht wurde, bis 1574. Das Werk ist größtenteils aus den Urkunden des großherzoglichen Archivs entnommen, ebenso wie Ammiratos zweites genealogisches Werk über die „Florentiner Familien" (Famiglie fiorentine, 1615), das für die genaueste der früheren florentiner Geschichten gehalten wird. In seinen „Abhandlungen über Cornelius Tacitus" (Discorsi sopra Cornelio Tacito, 1591), die oft neugedruckt und ins Lateinische und Französische übersetzt wurden, wollte Ammirato mit Machiavelli wetteifern. Zu dessen Widerlegung und zur Rechtfertigung des römischen Hofes, dem der große florentinische Politiker, wie wir gesehen haben, die Erniedrigung und Spaltung Italiens zuschrieb, verfaßte er auch andere „Discorsi", und wichtige Nachrichten über die Gelehrten und Fürsten der Zeit finden sich in einigen seiner „Bilder" (Ritratti).

Bevor wir von den Geschichtschreibern und Staatsmännern scheiden, müssen wir noch kurz bei drei Schriftstellern des 16. Jahrhunderts verweilen, die, ein jeder in seinem Fache, eine besondere Berühmtheit genossen und noch genießen: bei dem gefeierten, aber mittelmäßigen lombardischen Geschichtschreiber Paolo Giovio, dem scharfsinnigen piemontesischen Statistiker Giovanni Botèro und dem modenesischen Geschichtskritiker Carlo Sigonio.

Mit seinem Bruder Benedetto, dem Geschichtschreiber seiner Vaterstadt Como, teilte Paolo Giovio (1483–1552) die Neigung für die Geschichtswissenschaft. Er war erst Arzt und

Humanist bei Leo X., dann Hofmann Clemens' VII., der ihm das Bistum Nocera verlieh, um ihn für die bei der Plünderung Roms erlittenen Verluste zu entschädigen. Als Paul III. ihn später kalt behandelte, zog er sich in seine herrlich gelegene Villa am Comersee zurück. Hier hatte er in seinem Museum Jovianum eine kostbare Sammlung Bilder von Gelehrten und Kriegern zusammengebracht und erläuterte sie selbst in seinen „Elogia" (Lobreden) in lateinischer Prosa. Später begab er sich an Cosimos Hof nach Florenz, starb hier aber, ohne den Kardinalshut erlangt zu haben, den die Astrologen ihm gewahrsagt hatten. Zum Preise der Medici sind vor allem die vierzehn Bücher „Geschichten seiner Zeit" (Historiarum sui temporis. 1494–1547) geschrieben, woran er fast sein ganzes Leben arbeitete. Sie wurden von denen, die in ihren politischen Gesinnungen schwankten, allgemein gerühmt, solange sie handschriftlich umliefen, aber arg kritisiert, als sie veröffentlicht wurden (1550–52). Besonders nahm sie der Venezianer Gian Michele Bruto (1516?–94) als Geschichtschreiber des Königs von Ungarn und der Kaiser Rudolf II. und Maximilian von Österreich in seiner „Florentiner Geschichte" (Historia florentina) aufs Korn. Er widerlegte Giovio völlig, und vergebens versuchten die Medici, Brutos Werk zu vernichten. Giovio gestand ein, je nach der Gelegenheit bald eine goldene, bald eine eiserne Feder benutzt zu haben. So stellte er sich selbst neben Aretino zu den Vorläufern der modernen Zeitungsschreiber, mit denen er neben weniger guten Eigenschaften den flüssigen Stil gemein hat.

Der Abt Giovanni Botèro aus Bene (1540–1617), ein Zögling und getreuer Freund der Jesuiten, Sekretär und Bewunderer der beiden Kardinale Borromeo, dann Diplomat und Erzieher der Söhne Karl Emanuels I., hat drei Werke geschrieben, die unter seinen zahlreichen politischen, geschichtlichen, theologischen und poetischen Schriften heute von denen, die sich mit statistischen Studien und mit Nationalökonomie beschäftigen, besonders geschätzt werden. In den „Ursachen der Größe und Pracht der Städte" (Cause della grandezza e magnificenza delle città. 1588) hatte er — ein Vorläufer des Malthus — gefunden, daß die Gründe für die größere oder geringere Ausdehnung der Städte ihre Lage, die Fruchtbarkeit der Umgebung, die Bildung von Kolonien, die katholische Religion, endlich Handel und Industrie seien. In den „Allgemeinen Berichten" (Relazioni universali), die von der physischen und politischen Geographie der ganzen Welt handeln, hatte er einen der ersten Versuche zur Begründung der statistischen Wissenschaft gemacht, und in den zehn Büchern vom „Staatswesen" (Ragion di stato), seinem berühmtesten Buche, das bündig, aber unelegant geschrieben ist (1589) und treffend „das Vademecum der Konservativen" genannt wurde (De Sanctis), zeichnete er eine Staatskunst nach den christlichen Grundsätzen der Gerechtigkeit und Menschlichkeit. Boteros Fürst, gerecht, freigebig, klug, tapfer und vor allem religiös, von einem aus Theologen bestehenden Rat umgeben und darauf bedacht, sich zahlreiche treue Unterthanen zu erwerben, hätte eigentlich einen Gegensatz zu dem Machiavellis bilden sollen, erscheint aber statt dessen als die Schöpfung eines katholischen Machiavelli, denn der piemontesische Politiker entnahm dem Werke des florentiner Sekretärs seine Vorschriften und wendete sie nur gegen die Neuerer und Ketzer an.

Carlo Sigonio (1523–84), Professor in Modena, Venedig und Bologna, Tassos Lehrer und Erläuterer griechischer und römischer Altertümer, verfaßte mehrere Abhandlungen über das römische Recht und ein Buch „Über das Reich Italien" (De regno Italiae. 1574, erweiterte Ausgabe 1580), das eine Geschichte des italienischen Mittelalters von der Ankunft der Langobarden bis zum Jahre 1286 darstellte. Sein Hauptverdienst aber war es, daß er als Vorläufer seines großen Mitbürgers Lodovico Muratori für Europa in hervorragender Weise

das Zeitalter der Kritik für die Studien über das Altertum und das Mittelalter eröffnete. Er war der erste, der sich mit mittelalterlicher Wissenschaft und Geschichte beschäftigte, Begründer der Urkundenlehre (Diplomatik) und sorgfältiger Forscher nach Dokumenten.

Unter den zahlreichen geschichtlichen Biographien jener Zeit, die bald in lateinischer, bald in italienischer Sprache abgefaßt wurden, sind die „Lebensbeschreibungen von Kriegern und Politikern" (Vite di uomini d'arme e d'affari), die lauter Florentinern gelten, erwähnenswert. Einige davon sind das Werk von Geschichtschreibern, die wir oben zu erwähnen hatten. So legte Nardi selbst großen Wert auf sein „Leben des Antonio Giacomini Tebalducci" (Vita di Antonio Giacomini Tebalducci, 1549), eines berühmten Kapitäns der florentiner Republik, eine Arbeit, die noch zu unserer Zeit wegen ihrer einfachen und wirksamen Form gelobt wurde (Giordani) und wirklich wegen ihres edlen Gefühlsgehaltes gern gelesen zu werden verdient. Das „Leben des Niccolò Capponi" (Vita di Niccolò Capponi), des Bannerträgers von Florenz, wurde bisher Bernardo Segni zugeschrieben, weil dieser Capponis Neffe war, und weil der Inhalt des Aufsatzes vollständig mit dem stimmt, was in Segnis „Geschichte von Florenz" (Storia di Firenze) über Capponi gesagt wird; jetzt ist es aber wahrscheinlich gemacht, daß die Arbeit von Giannotti herrührt. Ein „Leben des Francesco Ferrucci" (Vita di Francesco Ferrucci) gehört zu dem Schönsten, was Filippo Sassetti (1540–88) geschrieben hat, dem wir unter den Verfassern von Briefen begegnen werden. Der Florentiner Vincenzo Acciainoli verfaßte ein elegantes „Leben des Piero di Gino Capponi" (Vita di Piero di Gino Capponi), eines Mannes, dem es allein „zu verdanken war, daß Florenz nicht als Sklave Karls VIII. und Frankreichs dahinschmachtete". Von dem adligen Giangirolamo Rossi aus Parma (1505–64), der ein abenteuerliches Leben führte, obgleich er apostolischer Protonotar war, viele gekünstelte Verse und Prosaaufsätze verfaßte und über Politik und Krieg schrieb, haben wir das wahrheitsgetreue und liebevoll ausmalende „Leben des Giovanni de' Medici, Führers der schwarzen Banden" (Vita di Giovanni de' Medici, Capitano delle Bande Nere). Das „Leben Piero Strozzis" (Vita di Piero Strozzi), des letzten, der die Freiheit der Städte Italiens verteidigte, verfaßte Antonio Albizzi (1547–1626), ebenfalls ein Florentiner aus berühmter Familie, der aber in Venedig geboren wurde. Er war Gesandter bei Maximilian II. von Deutschland, dann Hofling des Kardinals Andreas von Österreich, eines Sohnes des Erzherzogs Ferdinand, und endete als Protestant in Deutschland, wo er den italienischen Namen durch seine gelehrten theologischen Schriften und seine Wohlthätigkeit zu Ansehen brachte. Fruchtbarer war Baldi (vgl. S. 338) mit seinen „Leben" (Vite) Friedrichs II. und Guidobaldos I., der Herzöge von Urbino (nach 1601), seines Lehrers, des Mathematikers Federigo Comandino, und mit den „Leben der Mathematiker" (Vite de' Matematici), von denen freilich nur die der Italiener gedruckt worden sind, alle „mit ungekünstelter Reinheit in der Sprache und natürlicher Anmut im Ausdruck" geschrieben (Giordani). In italienischer Sprache sind die siebzehn „Lebensbeschreibungen der Bekenner Christi" (Vite dei confessori di Cristo) des Jesuiten Giovan Pietro Maffei (1536–1603) aus Bergamo entworfen, der auch ein „Leben des heiligen Ignatius" (Vita di San Ignazio, 1585), die „Gregorianischen Jahrbücher" (Annali gregoriani; gemeint ist Gregor XIII.) und die ausgezeichnete und verständige „Geschichte Ostindiens" (Storie delle Indie orientali, 1588) verfaßte. Letztere wurde für des Königs Emanuel Sohn, den Kardinal Heinrich von Portugal, lateinisch geschrieben, Philipp II. gewidmet und im folgenden Jahre von dem Florentiner Francesco Serdonati (1537–1602?) elegant übersetzt, der selbst ein „Leben Innocenz' VIII." (Vita di Innocenzo VIII) und einige „Leben berühmter Frauen"

(Vite di donne illustri) verfaßte. Um einen Wunsch Giovios zu erfüllen, und als Ergänzung zu dessen „Elogia“ schrieb der bekannte Maler Giorgio Vasari aus Arezzo (1511–74), ein Schüler Buonarrottis und Andrea del Sartos, zwischen 1546 und 1550 unter dem Rat und Beistand der Gelehrten am Hofe des Kardinals Farnese (Molza, Caro, Tolomei) und anderer Florentiner (Borghini, Razzi) die dem Herzog Cosimo gewidmeten „Leben der vorzüglichsten Maler, Bildhauer und Baumeister“ (Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, 1550). Sie geben von den Zeiten Cimabues (ungefähr 1240–1302) bis zu denen des Verfassers und werden eingeleitet durch eine „Einführung in die drei Zeichenkünste“ (Introduzione alle tre arti del disegno) und einen Brief Giovan Battista Adrianis über die griechischen und römischen Künstler der Vergangenheit. Diese Lebensbeschreibungen sind nicht wenig parteiisch für die Toskaner, welche die besten und ersten Pfleger der im 15. Jahrhundert erneuerten Kunst genannt werden, und auch unzuverlässig in Bezug auf Genauigkeit und Kritik der überlieferten Thatsachen. Dennoch liest man sie noch heute wegen ihres lebendigen, frischen, wenn auch vielleicht, wie Caro meinte, „dem der gebildeten Umgangssprache zu sehr angenäherten“ Stiles, wegen der hohen Auffassung von der Kunst, die darin vertreten ist, wegen der ungeschminkten Darstellungen der damaligen Sitten und endlich wegen der Anschaulichkeit der Beschreibungen mit größtem Interesse.



Benvenuto Cellini. Nach dem Öl-Fresko Giorgio Vasaris (gegen 15[illegible]) im Palazzo Vecchio zu Florenz.

Eine Weiterbildung der im 14. und 15. Jahrhundert in Florenz so beliebten Hauschronik und eine Umwandlung der Familiengeschichte in die einer einzelnen Person ist die Selbstbiographie, von der uns ein höchst originelles Beispiel aus dem 16. Jahrhundert aufbewahrt geblieben ist: das sehr unterhaltsame „Leben Benvenuto Cellinis“ (Vita di Benvenuto Cellini), ein Muster von Aufrichtigkeit, das der berühmte und wunderliche florentiner Goldschmied, Medailleur und Bildhauer (1500–1571) einem Gesellen diktierte, „während er arbeitete“. Cellini – Vasari malte das wunderliche, aber sympathische Gesicht in dem Fresko eines Saales des Palazzo Vecchio zu Florenz (s. die obenstehende Abbildung) – eine der charakteristischsten und rätselhaftesten Figuren, die man finden kann, hielt sich für einen Helden und stellte sich dar als „sehr tüchtig in den Zeichenkünsten, als deren und der Gelehrten und Dichter Verehrer, als mutig wie ein französischer Grenadier, rachsüchtig wie eine Viper, höchst abergläubisch und voll Wunderlichkeiten und Launen, als galant im Freundeskreise, aber doch wenig empfänglich für wahre Freundschaft, als etwas hinterlistig, ohne sich dafür zu halten, als etwas neidisch und boshaft, ruhmredig und eitel, ohne es zu merken, als Feind von Förmlichkeiten und ungeziert, endlich als bedacht mit einer nicht geringen Dosis Verrücktheit, zu der sich das feste Vertrauen gesellte, sehr klug, umsichtig und weise zu sein“ (Baretti).

Das „Leben“ erzählt die seltsamen Abenteuer, die Cellini inmitten von Mord, Rache, Verfolgung und Flucht begegneten, als er sich von 1519–45 unter dem Pontifikat Clemens' VII. und Pauls III. in

Rom aufhielt. Bei der berühmten Plünderung Roms will er Bourbon, den Führer der Angreifer, getötet haben und bei der Belagerung der Engelsburg Bombardier gewesen sein. Hierauf schildert er seinen Aufenthalt in Frankreich am Hofe Franz' I., für den er unter anderem die Verzierungen für das Thor von Fontainebleau ausführte, und seine Erlebnisse in Florenz, bis er endgültig in den Dienst Cosimos de' Medici trat, für den er sein Meisterwerk, den Perseus, schuf.

Abgesehen von den kostbaren und merkwürdigen Nachrichten über die damaligen Zeiten ist das „Leben“ noch jetzt wegen seiner ganz eigenartigen Prosa lesenswert. Diese ist genau so, wie Cellini sprach: sie beobachtet die Regeln der Grammatik nicht und wirft direkte und indirekte Rede, beigeordnete und untergeordnete Konstruktionen zusammen, wirkt aber durch jene Einfachheit und jenen Reichtum, wie sie eben nur die Umgangssprache aufweist. Außerdem besitzt Cellini auch eine wunderbare Fähigkeit, Charaktere zu schildern, so die Schüchternen, Feigen, Dummen u. s. w. Das „Leben“, das bis auf den heutigen Tag nach schlechten Abschriften von dem Original veröffentlicht wurde und Europa ruhmreich durchzog, zweimal ins Englische, dreimal ins Französische und von Goethe ins Deutsche übersetzt wurde (1803), wartet noch auf eine Ausgabe nach dem Autograph, das jetzt auf der Laurenziana in Florenz liegt.

b. Dialoge und Traktate.

Eine andere im 16. Jahrhundert sehr beliebte Prosagattung war der Dialog, der jetzt nicht mehr bloß der Behandlung geschichtlicher und politischer Stoffe diente, sondern auch den mannigfaltigsten Diskussionen über Moralphilosophie, wozu damals auch das Thema Liebe gehörte, über die Gesetze des feinen gesellschaftlichen Lebens und endlich über den Namen der Schriftsprache, welche die italienischen Schriftsteller bis dahin verwendet hatten.

Über das Ideal der Liebe, d. h. der platonischen Liebe, eröffnete Bembo (vgl. S. 324), der Zeit und dem Verdienste nach der erste, die Diskussion. Er handelte über die Frage, ob die Liebe ein Gut oder ein Übel sei, in seinen drei Gesprächen „Die Asolanen“ (Gli Asolani, 1498 1502), die so genannt wurden, weil er sie im Garten des Schlosses Asolo, des prächtigen Wohnsitzes der Exkönigin von Cypern, an drei aufeinander folgenden Tagen zwischen drei jungen Männern und drei Damen stattfinden läßt.

Der Petrarkist Perottino meint, daß von der Liebe alles Übel komme, während der Platoniker Gismondo behauptet, daß alles Gute von ihr stamme. Der Neuplatoniker Lavinello endlich ist der Ansicht, daß die Liebe ein Gut und ein Übel sein könne, je nach dem Gegenstand, worauf sie sich richte: ein Gut, wenn sie Liebe zu guten und passenden, ein Übel, wenn sie Liebe zu häßlichen und unpassenden Dingen sei. Die wahre Liebe aber, fügt er hinzu, sei die, welche sich auf das Erhabenste und Ewige, auf Gott richte. Das lehrte ihn ein Einsiedler, der hier Diotimas Stelle in Platos „Gastmahl“ vertritt. Den begeisterten Worten Lavinellos spendet auch die Königin Beifall, die am dritten Tage der Unterredung beiwohnt.

Die „Asolanen“, die sich inhaltlich der Gedankenwelt der florentiner platonischen Schule anschließen, in der weitschweifigen Form und im Stil aber Boccaccios „Ameto“ folgen, wurden von Bembo der Lucrezia Borgia gewidmet und ihr 1505 in einer schönen Ausgabe von Aldo Manuzio überreicht. Der endgültige Text stammt aber erst aus dem Jahre 1530. Das Werk wurde ziemlich oft nachgeahmt und übersetzt, so mehrfach ins Französische und einmal ins Spanische. Die schwermütige Kanzone, die Perottino darin singt: „Gedenke ich der Qualen, die schwer und groß du, Liebe, mir bereitest“, wurde von Cervantes seinem Don Quijote als Parodie des Petrarkismus in den Mund gelegt, und eine der offenkundigen Nachahmungen der „Asolani“ noch im 16. Jahrhundert ist der gelehrte und unterhaltende Dialog der Kurtisane Tullia d'Aragona (vgl. S. 334) „Von der Unendlichkeit der Liebe“ (Dell' infinità d'amore), d. h. der erhabenen und geistigen, die im Gegensatz zur irdischen nie ihr Ziel erreicht.

Tullia d'Aragona und Bernardo Tasso, die sich lieben, aber durch die Abreise des letzteren aus Venedig sich zu trennen gezwungen sind, treten auch im Dialog „Von der Liebe" (Del l'Amore, 1520) auf, den der bereits erwähnte Tragiker Sperone Speroni (vgl. S. 299) schrieb. Der Verfasser, der als Schüler Pomponazzis auch Lektor der Philosophie in seiner Vaterstadt Padua war, zeigt darin, wie die Liebe sich allmählich jeder Sinnlichkeit entkleiden und ein Mittel zu guten Werken werden kann: deshalb ist in Tullias und Bernardos Fall die Trennung nützlich und gut.

Seine schon angedeutete Auffassung von der platonischen Liebe setzt Bembo, aber mit größerer Wärme, in ungesuchtem Stil im „Cortegiano" seines Freundes Baldassar Castiglione (1478–1529) auseinander. Castiglione wurde in Casatico, einem Lehen seiner Familie, geboren, war Schüler Merulas und des Chalcondylas in Mailand, diente als Soldat unter Lodovico Sforza und dem Markgrafen Francesco Gonzaga und war dann von 1504 an Höfling der Herzoge von Urbino. Diese schickten ihn als Gesandten nach England, Frankreich, Mailand und nach Rom, wo sein Freund Raphael ein wundervolles Bild von ihm malte (s. die Abbildung, S. 369). Nach einer weiteren glänzenden diplomatischen Laufbahn starb er in Toledo, vielleicht aus Schmerz darüber, daß ihn der Papst ungerechterweise als den Urheber der furchtbaren Plünderung von Rom im Jahre 1527 hinstellte, weil er der Kurie die Machenschaften des spanischen Hofes nicht mitgeteilt habe.

In den vier Büchern seines langen Gespräches „Der Hofmann" (Il Cortegiano) folgte Castiglione besonders Ciceros Gespräch „De Oratore" und setzte sein Ideal von einem Höfling auseinander.

Bei einer der glänzenden Abendunterhaltungen, die am Hofe von Urbino unter dem Vorsitze der Herzogin Elisabetta Gonzaga und ihrer Schwägerin Emilia Pia stattfanden, läßt er den Vorschlag machen, die Eigenschaften des vollkommenen Edelmannes aufzuzählen. An dem Gespräche nehmen unter anderen der Platoniker Bembo, der damals sechs Jahre am Hofe lebte, der milde und galante Giuliano de' Medici, der letzte Sohn Lorenzos des Prächtigen, der Diplomat und spätere Bischof von Bayeux, Graf Ludwig von Canossa, der launenhafte und witzige Verfasser der „Calandria", Bernardo di Bibbiena (vgl. S. 307) und die aus Genua verbannten Brüder Federigo Fregoso, später Erzbischof von Salerno, und Ottaviano Fregoso, später Doge in seiner Vaterstadt, teil. Canossa erhält den Auftrag, den vollkommenen Hofmann „mit Worten zu bilden", und er beschreibt ihn als edel, kriegerisch, in ritterlichen Übungen erfahren, kühn, elegant, voll Anmut, Geist und künstlerischer und litterarischer Bildung, bewandert im Griechischen und Lateinischen, fähig, Verse und Prosa zu schreiben, besonders in italienischer Sprache, und wohlunterrichtet in Tanz, in Musik und Gesang. Ohne Ziererei und Anmaßung soll er sich also auf alles verstehen, aber nur seinen wahren Beruf, das Waffenhandwerk, ausüben. Er darf indessen diese Fähigkeiten nicht bloß als Schmuck und zum Zeitvertreib besitzen, sondern um den Fürsten, vor den er ja doch nicht mit der strengen Miene eines Zuchtmeisters treten kann, zu erziehen, zu beraten und zu leiten. Dem Canossa helfen andere, das Ideal des Höflings darzustellen: Federigo Fregoso zeigt die Art und Form, wie der Edelmann seine Gaben gebrauchen soll, Bibbiena spricht von den Witzen und Scherzen bei Hofe, Giuliano de' Medici redet von der vollkommenen „Palastdame" und Bembo, wie erwähnt, von der Liebe, einer der Hauptbeschäftigungen des Hoflebens, die bei einem Hofmann, der nicht mehr jung ist, nur die platonische sein kann, die einzige, die Castiglione überhaupt unter nicht verheirateten Personen zuläßt.

Die Gespräche des „Cortegiano", woran alle in dem Dialoge auftretenden Personen lebhaft teilnehmen, sind mit so vollendeter Kunst geschrieben, daß man sie für eine genaue Wiedergabe von wirklichen Unterhaltungen nehmen konnte. Sie wurden in Urbino nach dem Tode des Herzogs Guidobaldo I. zwischen 1508 und 1509 bis zum dritten Buch entworfen, um die Erinnerung an den Fürsten und seinen Hof zu bewahren, während das vierte Buch zwischen 1513 und 1515 in Rom verfaßt und 1518 den Freunden (Bembo, Sadoleto 2c.) zur Prüfung

übersendet wurde. 1528 aber war das Werk, das auch an Vittoria Colonna (S. 332) geschickt wurde, in Neapel schon in vielen Händen, und deswegen dachte Castiglione ein Jahr vor seinem Tode, als fast alle Teilnehmer an den Gesprächen gestorben waren, an eine Veröffentlichung mit einer Zueignung an den späteren Kardinal Don Miguel de Silva, den Erzbischof von Viseu (Beira), einen **Portugiesen**.

Der „Cortegiano“ gehörte mit Recht zu den auch außerhalb Italiens beliebtesten und verbreitetsten Büchern des 16. Jahrhunderts, und berühmt ist die „goldene Übersetzung“ des Spaniers Juan Boscan, der auch die Gedichte Bembos und Bernardo Tassos nachahmte und mit Garcilaso de la Vega, der mehrere Jahre in Neapel und Italien lebte, einer der Hauptförderer des litterarischen Einflusses der Italiener in seiner Heimat war. In Italien zog inzwischen selbst der hochmoralische „Cortegiano“ die Augen der Inquisition auf sich, und 1584 wurde eine gesäuberte Ausgabe gedruckt, worin jedoch der wesentliche Inhalt des Buches nicht angetastet ist.



Baldassar Castiglione. Nach dem Gemälde von Raphael (gegen 1516), im Louvre zu Paris. Vgl. Text, S. 368.

„Über das, was man thun muß, um im Verkehr und Umgang mit Leuten wohlgesittet, gefällig und von feinen Manieren zu sein“, also über die Sitten des Edelmannes, der in der Gesellschaft lebt, handelte in Form einer Belehrung, die ein älterer Mann einem jüngeren gibt, in pointenreichem und elegantem, wenn auch Boccaccio nachgeahmtem Stile der schon erwähnte florentiner Dichter Monsignor **Giovanni della Casa** (vgl. S. 327). Sein berühmtes und beliebtes, aber sehr dürftiges Büchlein „Der Galateo, oder über die Sitten“ (Il Galateo, ovvero de' costumi) wurde, wie es scheint, auf Bitten des Bischofs von Sessa, Galeazzo Florimonte, geschrieben, den Casa in Rom (1550–51) kennen gelernt hatte, und erhielt seinen Titel nach dem akademischen Namen des Pädagogen und Philosophen Antonio de Ferrariis, eines Mitgliedes der Pontanianischen Akademie, der aus Galatona (Lecce) stammte und 1517 starb. Casa hatte das Werk während seines behaglichen Aufenthaltes in Venedig zwischen 1551 und 1555 verfaßt, als er dort apostolischer Nuntius war, und seinem Neffen Annibale Rucellai gewidmet, der eine zweite, weit wichtigere Abhandlung seines Oheims aus dem Lateinischen ins Italienische übertragen sollte, die Abhandlung: „Von den gemeinsamen Pflichten unter höher und niederer stehenden Freunden“ (Degli uffici communi tra gli amici superiori ed inferiori), die für eine Fortsetzung und Vollendung der ersten gelten kann.

Über die geradezu zur Manie gewordene Mode der Adligen und Vornehmen des 16. Jahrhunderts, sich Wappen mit Sinnsprüchen anfertigen zu lassen, haben wir nicht wenige Gespräche, die ihr mit Anleitungen und Beispielen zu Hilfe kommen; am berühmtesten von allen sind die „Unterredung über die Sprüche und Zeichnungen von Wappen und Liebe, die man gewöhnlich ‚imprese' (Abzeichen mit Motto) nennt" (Ragionamento sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che communemente chiamano imprese, 1540), des Bischofs Paolo Giovio (vgl. S. 363) und „Der Rota, oder von den Abzeichen mit Motto" (Il Rota [so genannt nach dem Dichter Berardino Rota, vgl. S. 331, dem Freunde und Beschützer des Verfassers] overo delle imprese, 1562) von Scipione Ammirato (vgl. S. 363).

In seinen „Marmi" (Marmorstufen) betitelten Gesprächen verspottet der wunderliche Florentiner Anton Francesco Doni, den wir unter den Antipetrarkisten erwähnt haben (vgl. S. 313) und bei den Novellenschriftstellern zu nennen haben werden, die Laster und Vorurteile der Zeit, bekämpft den Aberglauben und stellt verkehrte Ansichten richtig. Erst Weltpriester und dann Mönch, erst Freund und dann Feind Pietro Aretinos (vgl. S. 303), schweifte er durch Italien, bald in Piacenza, bald in Florenz und bald in Venedig seinen Wohnsitz aufschlagend. Er hatte selbst eine Druckerei oder war in Venedig Korrektor und schrieb und druckte eine Unzahl Schriften oder Sammelwerke, die schon in ihren Titeln bizarr sind. In den „Marmi", seiner unterhaltendsten und besten Arbeit, die nach den Marmorstufen vor der Kirche Santa Maria del Fiore (dem Dom) in Florenz benannt ist, wo immer einige Florentiner zu sitzen pflegten, um die dort herrschende Kühle zu genießen, handelt er auch von Künsten, Litteratur und Wissenschaften und gibt eine klare und deutliche Vorstellung von der Bildung und den Sitten und Gebräuchen des 16. Jahrhunderts.

Während sich alle diese Schriftsteller abmühten, die verschiedenen Lebensideale des 16. Jahrhunderts darzustellen, wurde dessen gemeinste und roheste Wirklichkeit sehr lebendig und aus niedriger Gewinnsucht von dem „göttlichen" Pietro Aretino (vgl. S. 303) in seinen in drei Teile zerfallenden Gesprächen, den „Unterredungen" (Ragionamenti), gezeichnet.

In den beiden ersten (1534—36) beschreibt die alte römische Kurtisane Nanna, die wir schon als Muster der Macette Regniers kennen lernten (vgl. S. 309), ihrer Gevatterin Antonia in sechs Tagen ihre Thaten als Nonne, Frau und Sünderin, um dann zu entscheiden, zu welchem dieser drei Stände sie ihre Tochter Pippa erziehen soll. Hierauf unterweist sie diese, die den dritten erwählt hat, in allen Künsten und Listen ihres Geschäftes, und schließlich hören Mutter und Tochter der Gevatterin zu, welche die alte Amme lehrt, wie sie das Kupplerinnenhandwerk zu üben habe. Im letzten Teil der „Ragionamenti", der später erschien (1538), werden die gegen die Höfe und das Spiel gerichteten Gespräche aufgezeichnet, welche zwischen Lodovico Dolce (vgl. S. 300), Francesco Coccio und Pietro Piccardo im Garten eines Freundes Aretinos, des Druckers Marcolini in Venedig, stattfinden, „eine moralische und schöne Sache", wie das Titelblatt besagt.

Unter den zahlreichen und weit schamloseren Nachahmern der Dialoge Aretinos, in denen satirisches Feuer blitzt, könnte man den Senesen Alessandro Piccolomini (1510—78), einen bemerkenswerten Lustspieldichter des 16. Jahrhunderts, wegen seines in der Jugend verfaßten Dialoges „Die Raffaella und von der Höflichkeit der Damen" (La Raffaella e della creanza delle donne, 1539) erwähnen.

Darin lehrt eine Alte eine junge Frau, die von ihrem mit seinen Angelegenheiten beschäftigten Mann vernachlässigt wird, sich einen Liebhaber zu wählen: es muß „ein Priester sein, aber ein solcher, dem das Kleid des Geistlichen nur ein Vorwand dafür ist, daß er kein Weib nimmt, um dann um so mehr von ganzer Seele die Liebe seiner Freundin zu genießen".

In reiferem Alter war Piccolomini Erzbischof von Patras, und als ernster Philosoph zeigte er sich in seiner „Moralischen Erziehung" (Istituzione morale, 1548), worin er auch von

der platonischen Liebe als einem „Verlangen nach Schönheit" handelt und letzteres „eins der verbindenden Elemente zwischen Mann und Frau" nennt.

In der Art Aretinos bewegen sich auch die Dialoge Firenzuolas (vgl. S. 310) „Von der Schönheit der Frauen" (Delle bellezze delle donne) und „Von der vollkommenen Schönheit einer Frau" (Della perfetta bellezza d'una donna, 1541), dazu der „Dialog, wo von den Schönheiten geredet wird" (Dialogo dove si ragiona delle bellezze, 1542) von Niccolò Franco (vgl. S. 330). In diesen Gesprächen werden die einzelnen Teile des Frauenkörpers studiert, um zu dem Schluß zu gelangen, daß die Schönheit im Ebenmaß, im harmonischen Verhältnis der einzelnen Glieder zu dem Ganzen bestehe. Ein anderer Freund Aretinos, Giuseppe Betussi aus Bassano (1520?—73), redete in dem Dialoge „Il Raverta" (Eigenname, 1544) „von der Liebe und ihren Wirkungen" und in der „Leonora" (1557) „von der wahren Schönheit". Eine gewisse Berühmtheit hatte auch der Dialog „Von der schönen Frau" (Della bella donna, 1554) von Federico Luigini aus Udine, der aber kalt und abgeschmackt wirkt. Aber nicht viel später behauptet Tasso in platonischer Weise im „Minturno" (der akademische Name Antonio Sebastianis [vgl. S. 339], der in Minturno geboren war), daß die Schönheit, welche dem Stoffe Leben und Kraft verleihe, etwas Innerliches und Geistiges sei.

Zahllos sind die Dialoge, welche der Streit um die Litteratursprache und ihren Namen hervorrief. Auch hier behauptet Trissino (vgl. S. 283) die erste Stelle. Er hatte in seinem „Brief an Clemens VII." (Epistola a Clemente VII, 1524) einige Gedanken über die Einführung neuer Buchstaben in das italienische Alphabet auseinandergesetzt und verteidigt. Sie sollten dazu dienen, die „italienische" Aussprache besser zu bezeichnen, die mit der florentinischen keineswegs eins, sondern aus der florentinischen und der „höfischen" hervorgegangen sei, wie man sie besonders an der römischen Kurie höre. Dieser orthographischen Neuerung widersetzte sich zwischen 1525 und 1526 vor allen der Florentiner Lodovico Martelli (vgl. S. 298) in seiner „Antwort auf den Brief Trissinos" (Risposta alla Epistola del Trissino) und Firenzuola (vgl. S. 310) in seiner „Verjagung der neuen Buchstaben" (Discacciamento delle nuove lettere). Beide wiederholten die Argumente eines Dialoges Machiavellis, den wir gleich erwähnen werden, und neben ihnen trat auch der Senese Tolomei („Il Polito", Eigenname) in den Kampf. Aber alles war nutzlos, denn Trissino wiederholte mit seinen „Grammatischen Zweifeln" (Dubbi grammaticali) den Angriff und vervollkommte und erweiterte seine Neuerungen (ω für geschlossenes o, ç für weiches s, k für ch vor tonlosem i, lj für gli). Besonders heftig entbrannte der Streit zwischen ihm und seinen Gegnern, die alle Toskaner waren, weil er die Litteratursprache, die man bis dahin „Vulgärsprache" genannt hatte, als „italienische" und nicht als „toskanische" bezeichnete.

Trissino hatte seine Gedanken, die sich genau mit denen Dantes (vgl. S. 87) deckten, während seines Aufenthaltes in Florenz (1513) in den Gärten der Rucellai vertreten. Wahrscheinlich im Herbste des folgenden Jahres schrieb Machiavelli seinen scharfsinnigen „Dialog über die Sprache" (Dialogo sulla lingua), worin er zeigte, daß das für ihn echte Buch „De vulgari eloquentia" von Dante aus Haß gegen seine Vaterstadt geschrieben worden sei, und worin er in einem strengen dramatischen Verhör den Verfasser der „Komödie" selbst überzeugte, daß die von ihm verwendete Sprache, von wenigen Worten abgesehen, nach Aussprache, Biegung und Satzbau genau die florentinische sei. Zur Unterstützung seiner Sache gegen Machiavelli gab Trissino 1529 seine schlechte Übersetzung der Schrift „De vulgari eloquentia" und einen Dialog „Il Castellano" (Der Kastellan) heraus, worin er durch den Mund

seines verstorbenen Freundes Rucellai (vgl. S. 297), des Kastellans der Engelsburg, die Argumente der Florentiner zurückweist und seine eigene Ansicht bestimmter ausdrückt. Im großen und ganzen wurden Trissinos Gedanken von fast allen Gelehrten Oberitaliens, wie Castiglione und Muzio („Schlachten für die Verteidigung der italienischen Sprache", Battaglie per la difesa dell' italica lingua), angenommen und verteidigt, von den Toskanern dagegen, darunter Tolomei, Gelli und Varchi, bekämpft. Castiglione (vgl. S. 368), der sich im „Cortegiano" gegen das gezierte Toskanisieren und die Verwendung veralteter und ausgestorbener Worte erklärt, will als Muster für die „gemeinsame italienische" Schriftsprache die lebendige Umgangssprache aufgestellt wissen, die zwar vor allem in der auf litterarischem Gebiete stets voranschreitenden Toskana, aber auch in den anderen wichtigen Städten des Landes glänzend ausgebildet sei. Worte aus der „Umgangssprache" könne man ebensogut wie Fremdworte und gute Neubildungen nach dem Lateinischen verwenden, wenn sie nur schön klängen und ausdrucksvoll seien. In einem zweiten und wertvolleren Dialoge Tolomeis (vgl. S. 339), dem „Cesano" (1531), wird behauptet, daß die Sprache nach der Gegend und nicht nach der Hauptstadt zu benennen sei, wie z. B. das Lateinische nach Latium und nicht nach Rom getauft worden sei. So müsse man also auch „toskanisch" und nicht „florentinisch" sagen, woran die Florentiner hartnäckig festhielten: Gelli (vgl. S. 311) in seiner „Unterhaltung über die Sprache" (Ragionamento intorno alla lingua, 1551), einem seines Stiles wegen bewunderungswürdigen Dialoge, worin der lebendige Sprachgebrauch den Gebildeten als oberster Gesetzgeber hingestellt wird, und der Philologe Benedetto Varchi, den wir unter den Geschichtschreibern erwähnt haben (vgl. S. 360), in seinem langen, hochwichtigen Dialoge „L'Ercolano" (1560).

Dieser Dialog hat seinen Namen vom Grafen Cesare Ercolano, dem schwachen Gegner des Verfassers. Letzterer schildert in zehn Auseinandersetzungen die Feinheit und den Reichtum des Florentinischen, das der Muttersprache den Namen geben müsse, da man mit „Italienisch" nur die Gattung, mit „Toskanisch" nur die Art bezeichne. Wenn Florenz die Vulgärsprache, die sich aus dem Latein entwickelte, zur Würde erhob, so gebührt ihm mit Fug und Recht die Ehre, für Italien das zu sein, was Paris für Frankreich ist, und wer das Italienische gut sprechen lernen will, muß sich dem lebendigen Gebrauche der gelehrten und gebildeten Florentiner zuwenden.

Eine komische Rolle bei diesem Streite spielte der sanfte florentiner Kanonikus Giambullari, den wir schon unter den Geschichtschreibern angetroffen haben (vgl. S. 361), mit dem nach seinem Freunde genannten Dialoge „Il Gello ovvero le origini della lingua fiorentina" (Gello, oder vom Ursprung der florentinischen Sprache, 1545). Nach seiner Ansicht stammt das Florentinische auf dem Umwege über das Etruskische vom Aramäischen ab, und so kam es, daß Lasca die Anhänger Giambullaris als „Aramäer" verspottete.

Nach so vielem Hin- und Herstreiten behaupteten die Ansichten Bembos (vgl. S. 324) das Feld, der in seinen berühmten Dialogen oder „Prose della volgar lingua" (Prosaschriften über die Vulgärsprache, 1500—1525) das Italienische fast wie eine tote Sprache betrachtete.

Diese Gespräche fanden angeblich am 10. Dezember 1502 zwischen dem Verfasser, seinem Freunde Ercole Strozzi, dem erwähnten lateinischen Dichter (vgl. S. 326), der vom Italienischen als Litteratursprache nichts wissen wollte, und Giuliano de' Medici, einem Verfechter des lebendigen florentinischen Sprachgebrauches, im Hause von Bembos Bruder Carlo statt. Sie zerfallen in drei Bücher, die vom Ursprung des Italienischen und den Anfängen seiner Verwendung in der Dichtung (I), vom Stil, den metrischen Formen, der Wahl der Worte und ihrer Stellung, dem Klang, dem Rhythmus und der Variation handeln (II) und mit dem ersten lobenswerten Versuche einer italienischen Elementargrammatik (III) schließen. Nach Bembo darf man die lebendige florentiner Umgangssprache nicht als Litteratursprache verwenden, weil man nicht dem Volksgebrauche folgen dürfe, sondern sich der von den drei größten Schriftstellern des

14. Jahrhunderts erhobenen und veredelten Sprache bedienen müsse; diese also, und nicht das lebendige Florentinisch des 16. Jahrhunderts, müsse als Muster der italienischen Litteratursprache gelten.

Nach der Veröffentlichung seiner „Prose" wurde Bembo, der schon Diktator auf dem Gebiete der Dichtkunst war, auch als ein Orakel in Sprachfragen angesehen, und die Zeitgenossen schickten ihm ihre Werke zur Verbesserung zu. Thatsächlich schuldet man ihm das Lob, daß sich durch seinen Einfluß die reinere Litteratursprache über ganz Italien verbreitete, während man bis dahin im Norden und Süden in halb dialektischer Prosa geschrieben hatte. Freilich wurde das Italienische, nachdem einmal Bembos Ansichten angenommen worden waren, wie das Lateinische eine kristallisierte Sprache ohne jede Beziehung zum Leben, da man es aus Büchern und nicht aus dem täglichen Gebrauche lernen mußte. Das war der Hauptgrund dafür, daß Italien bis zu den „Verlobten" Manzonis, die in geradem Gegensatze zu Bembos Forderungen in ganz lebendigem Florentinisch geschrieben sind, keine volkstümliche Prosa hatte. Aber wir werden sehen, daß auch noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von den sogenannten „Puristen" Bembos Ansichten über die Schriftsprache besonders warm vertreten wurden.

Speroni (vgl. S. 299) ist der erste gewesen, der philosophische Stoffe in italienischen Dialogen behandelte, so in dem unvollendet gebliebenen Gespräch „Sulla vita attiva e contemplativa" (Über das thätige und beschauliche Leben), worin er selbst als „paduanischer Gastfreund" auftritt, wie Plato in den „Gesetzen" als „ein Fremder aus Athen". Ihm folgten besonders Gelli und Tasso; ersterer versucht in seinen Gesprächen die Moralphilosophie dem Volke mundgerecht zu machen, letzterer behandelt verschiedene Fragen aus der allgemeinen Philosophie.

Der schon erwähnte florentiner Strumpfwirker und Dante-Forscher Giovan Battista Gelli (vgl. S. 311) läßt in seinen zehn „Unterhaltungen" (Ragionamenti) oder „Einfällen des Böttchers" (Capricci del Bottaio, 1541—48) — eine fast neue Erfindung — den Böttcher, einen prächtig gezeichneten geschwätzigen, neugierigen, abergläubischen und unwissenden Alten aus dem Volke, mit seiner Seele reden. Sie überzeugt ihn mit vielen Abschweifungen über die Sprache, religiöse Dogmen, die Natur der Seele, die Art der Lebensführung, den Neid, Feindschaften u. s. w., daß das Alter nicht die unglücklichste, sondern die erquicklichste Lebenszeit des Menschen sei. In den zehn Dialogen „Circe" (1549), in denen er den Beweis führen wollte, daß Wissenschaft und Tugend der Sinnesbefriedigung vorzuziehen seien, gibt Gelli die Gespräche über die vier Kardinaltugenden (5—10) und über die verschiedenen Stände des Menschen (Fischer, Bauer, Arzt, Advokat, Fürst, Edelmann, Frau) wieder, die Odysseus mit elf von Circe in Tiere verwandelten Griechen hält, um sie mit der Erlaubnis der Zauberin wieder zur Annahme ihrer ursprünglichen menschlichen Gestalt zu veranlassen. Alle weigern sich, dies zu thun, weil „die Natur gegen den Menschen eine Stiefmutter gewesen sei", und nur der Elefant willigt ein, wieder zum Philosophen Algafemo zu werden. Gelli entnahm, wie er selber zugibt, die Grundgedanken dieses Dialoges auf dem Umwege über Machiavellis „Asino d'oro" (Goldener Esel) dem „Schwein" des „hochmoralischen Plutarch", und ganze Seiten aus diesem, Cicero und Plinius hat er in den „Capricci" übersetzt. Diese, die besser als die „Unterhaltungen" sind, wurden wegen einer gewissen Hinneigung zur Kirchenreformation wie so viele andere Bücher von der römischen Inquisition auf den Index gesetzt und deswegen vom Verfasser widerrufen. Gellis Verdienst besteht nur in seiner einfachen, gefälligen, graziösen und im allgemeinen ungekünstelten Prosa, mit der er sich der Umgangssprache der gebildeten Florentiner anschloß.

Die vierundzwanzig philosophischen Dialoge, die Torquato Tasso fast alle während seiner Krankheit und zum großen Teil, wie wir sahen (vgl. S. 290), im Irrenhause zu Ferrara

schrieb, gehören wegen ihrer glänzenden und klaren Form, wegen ihrer Unberührtheit von Pedantereien und Spitzfindigkeiten zu den schönsten Prosawerken der italienischen Litteratur. Inhaltlich offenbaren sie zwar keinen „originellen Denker, der einen freien Blick auf die furchtbaren Probleme des Lebens wirft", wohl aber „einen Kenner und Gelehrten, wie es damals wenige gab" (De Sanctis). Tasso hatte kein eigentliches philosophisches System; es fehlte ihm an kritischem Vermögen, und er schwankte zwischen den aristotelischen, den platonischen und den neuplatonischen Lehren umher. Aber in Bezug auf die Form rühmte er sich in seiner „Abhandlung über die Kunst des Dialogs" (Discorso dell' arte del dialogo) mit Recht, daß er zuerst die Gespräche Platos nachgeahmt habe, während alle seine Zeitgenossen die des Cicero nachbildeten, der dem Griechen zwar in der lichtvollen Auseinandersetzung der Ansichten anderer ebenbürtig, in ihrer verständigen Erörterung und Beurteilung aber nicht gewachsen sei. Er selbst ahmt Cicero und Plato gleichzeitig nach, indem er berühmte Männer an seinen Gesprächen teilnehmen ließ, sie oft nach ihnen benannte und sich selbst manchmal, wie Plato und Speroni, unter dem Namen eines „Fremden aus Neapel" einführte.

Seine Gespräche, die er meist am Hofe stattfinden läßt, handeln in lebendigem Wechsel der Stoffe von den Tugenden im allgemeinen und besonderen (von der heldenmütigen Tugend und der Nächstenliebe [Il Porzio. Della virtù eroica e della carità]; von der weiblichen und Frauentugend [Della virtù femminile e donnesca]; von der Milde [Il Costantino]; von der Freundschaft [Il Manso]; von der platonischen Liebe [La Molza]); ferner von der Eifersucht (Il forestiero napoletano), von der Höflichkeit (Il Beltramo) und vom Hofe (Il Malpiglio I); vom Frieden (Il Rangone); von Kunst, Ästhetik und Litteratur (Il Ficino, Il Minturno, La Cavalletta); und endlich von besonderen Fragen und Gegenständen, wie z. B. dem „ehrbaren Vergnügen" (Il Gonzaga), dem „Fliehen der Menge" (Il Malpiglio II) oder den „Masken" (Il Gianluca) u. s. w.

Weit wichtiger für uns sind aber diejenigen Gespräche Tassos, die sein höchst unglückliches Leben während seiner Gefangenschaft betreffen, wie der „Bote" (Il messagiero, 1580), eine Unterhaltung des Dichters mit seinem „Dämon", von dem er sich in der Periode seiner Schmerzen und seines Unglücks stets begleitet glaubt, oder wie „Der Familienvater" (Il padre di famiglia, 1580), dem verständigsten, beredtesten und überraschendsten seiner Gespräche, worin er, von einem Erlebnis ausgehend, das ihm auf der Reise nach Turin begegnet war, einen Adligen seinem Sohne alle Pflichten auseinandersetzen läßt, die er seiner Umgebung gegenüber als Gatte, Vater und Herr, in Bezug auf sein Vermögen als dessen Erhalter und Mehrer hat. Die heitere Ruhe dieses Dialogs, der doch von einem seit zwei Jahren in einer Anstalt eingeschlossenen Irren geschrieben ist, ist wirklich überraschend: der Schauplatz ist mit zarten Farben rührend geschildert, und die Lehren scheinen von der Weisheit in eigener Person ausgesprochen zu sein.

Unter den Dialogen über die schönen Künste ist außer dem Dolces (vgl. S. 300) „Über die Malerei" (Sulla pittura), worin Aretino vom Wesen und der Technik der Kunst redet, Raphael über Michelangelo stellt und Tizian preist, besonders der lange Dialog des Florentiners Raffaello Borghini (gest. 1584) berühmt, der nach einer Villa, wo er angeblich stattgefunden hat, „Riposo" betitelt ist (1584). Darin wird das ganze Gebiet der Malerei behandelt, von der „Kunstphilosophie", wie man es damals nannte, bis zur Farbenbereitung, und wertvolle Nachrichten über die italienischen Künstler am Ausgange des 16. Jahrhunderts sind eingestreut.

c. Novelle und Roman.

Die Verfasser von Prosanovellen im 16. Jahrhundert folgen meist nur einem Muster, dem „Decamerone", denn dieses war, wie für die Lyriker der „Canzoniere" Petrarcas, für sie das einzige, nie erreichte Vorbild, dem sie zum großen Teil auch die Verknüpfung der einzelnen Novellen nachahmten. Unter ihnen ragen besonders drei Novellendichter hervor: Bandello und die bereits erwähnten Giraldi und Grazzini. Und diesen nähern sich wieder mehr oder weniger alle die zahlreichen minder bedeutenden Novellisten.

Matteo Bandello (1490? 1561?; s. die Abbildung, S. 376) wurde in Castelnuovo (Tortona) geboren und zu Mailand in einem Kloster erzogen. Nachdem er in den Dominikanerorden eingetreten war, lebte er eine Zeitlang am Hofe von Mantua als Lehrer der Lucrezia Gonzaga (1537), zu deren Preis er später ein Gedicht in elf Gesängen schrieb, und dann bei dem früheren Feldherrn der Venezianer, Cesare Fregoso, mit dem er nach Frankreich ging. Nach Cesares Ermordung nahm ihn Heinrich II. unter seinen Schutz und ließ ihn zum Bischof von Agen erwählen (1550), wo er nach einem wunderlichen, an den mannigfachsten Zwischenfällen und Liebesgeschichten überreichen Leben starb. Sein bestes und größtes Werk sind die 214 Novellen, die zwischen 1510 und 1560 entstanden, aber erst 1554 und 1573 erschienen. Sie sind nicht miteinander verbunden, jeder geht jedoch ein wertvoller Widmungsbrief an hohe Persönlichkeiten voran, der über Zeit, Ort und Veranlassung der Niederschrift aufklärt. Mit Recht nannte man diese Novellen Bandellos „einen Zauberspiegel, in dem sich das Jahrhundert des Dichters widerspiegelt, und aus dem uns alle jene charakteristischen Einzelheiten, jene Haupt- und Nebenfiguren entgegenstrahlen, die man vergebens bei den großen gleichzeitigen Geschichtschreibern suchen würde." (Dunlop.) In seinen Erzählungen, die aus den alten, mittelalterlichen oder zeitgenössischen Chroniken oder aus Novellensammlungen, wie dem „Heptameron" der Königin von Navarra, entnommen und nie hochtragisch oder rein komisch, sondern in romantischem Geschmacke gehalten sind, offenbart sich Bandello als bedeutenden Künstler und vortrefflichen Kenner Boccaccios, den er übrigens, außer in den Anfängen und Einleitungen, in der Form nicht nachahmte. „Er erzählt lebhaft, schreibt, wie er spricht, verwendet keine rhetorischen Schnörkel und schleppenden Perioden, sondern ist kurz und gewandt im Beschreiben, im Erzählen und im Dialog" (Settembrini). Weil er es gar nicht versteht, typische Charaktere zu schildern, und gar keine komische Ader besitzt, bleibt er freilich weit hinter Boccaccio zurück. Neben der großen Zahl schlüpfriger und unanständiger Novellen, die Bandello „zur Freude und zum Ergötzen der Leute", nicht etwa als Sinnenkitzel und zum Preis der Laster geschrieben zu haben versichert, ragen die geschichtlichen hervor, besonders die von Parisina und von Romeo und Julie, berühmt, weil sie direkt oder indirekt Meisterwerke von Byron, Lope de Vega und Shakespeare hervorriefen. In der zuletzt genannten Prosadichtung, die er Fracastoro (vgl. S. 345) übersandte, schmückte er die von dem vicentinischen Geschichtschreiber Luigi da Porto (1485 1529) im Jahre 1524 bescheidener erzählte und wohl aus einer ähnlichen Geschichte im „Novellino" Masuccios (vgl. S. 216) entnommene Novelle mit allen Blumen der Beredsamkeit aus.

Scheinbar weit moralischer, aber nur kälter und mit denselben Fehlern behaftet wie die Bandellos sind die 112 Novellen, die Giovan Battista Giraldi (vgl. S. 298) in farb- und kraftlosem Stile ganz in Nachahmung Boccaccios verfaßte und unter dem Titel „Ecatommiti" (Hundertnovellen) sammelte. Auch er läßt seine Novellen an zehn Tagen von einer Gesellschaft Herren und Damen, römischer Adliger, erzählen, die wie durch ein Wunder der berühmten,

in der Einleitung geschilderten Plünderung Roms im Jahre 1527 entkommen sind. Wie im „Decamerone" ist in den „Ecatommiti" an jedem Tage den Erzählungen ein bestimmter Stoff zugewiesen, und hier wie dort sind Kanzonen eingestreut. Als Giraldi seine Novellen 1565, d. h. zu Beginn der katholischen Reaktion, veröffentlichte, war er gezwungen, ihnen eine moralische Absicht unterzulegen, die wenigstens die nicht haben, die sich um die Liebe zu Dirnen, Mädchen oder Frauen anderer drehen. Dieselbe Furcht vor der römischen Kurie, die es bewirkte, daß aus dem „Decamerone" jede nicht lobende Erwähnung von Mönchen, Priestern und Nonnen ausgemerzt wurde, mußte Giraldi dazu veranlassen, die Namen der Borgia zu verändern, wenn er Thaten von ihnen erzählte. Aber gerade diese und andere Novellen, die Anspielungen auf geschichtliche Vorfälle enthalten, sind für uns heute besonders wichtig, während wieder andere deshalb unser Interesse beanspruchen, weil sie selbständige Erfindungen sind oder aus noch unbekannten Quellen stammen, so die von Orbecche, der Giraldi selbst seine schreckliche Tragödie (vgl. S. 298) entnahm, und die von dem Mohren von Venedig (III, 7), die dann den Stoff zu dem Meisterwerke Shakespeares lieferte.



Matteo Bandello. Nach dem Kupferstich von Angelo Emilio Lapi, wiedergegeben in der 1791 zu Livorno erschienenen Ausgabe der „Novelle" Bandellos. Vgl. Text, S. 375.

Bandellos Geschichte von Ugo und Parisina gleicht die fünfte Novelle in der zweiten der drei „Abendmahlzeiten" (Cene), die Anton Francesco Grazzini (vgl. S. 311 und die Abb. S. 377) gegen 1540, ebenfalls in Nachahmung des „Decamerone", schrieb. Wir haben davon aber außer der Einleitung nur noch zweiundzwanzig Novellen, und diese handeln von lustigen, aber nicht immer geistreichen Streichen, die in Florenz Pedanten und Priestern gespielt worden sein sollten, von seltsamen tragischen Ereignissen oder von romantischen Liebesgeschichten und Abenteuern. Meist der Volksüberlieferung oder Poggios „Facetien" (vgl. S. 200) entnommen, geben sie ein sehr anschauliches Bild von der florentiner Gesellschaft jener Tage, denn Grazzini schildert lebendig und bleibt immer elegant und natürlich. Auch er ahmt mehr die innere Kunst als die äußere Form Boccaccios nach. Im Stile ist er bald schlichter als sein Vorbild, bald erhabener, und er schreibt eine sehr reine Sprache, so daß man seine einfachen und reizenden Erzählungen noch heute mit Vergnügen liest.

Ihnen nähern sich die gleichfalls vom „Decamerone" und von den „Asolani" (vgl. S. 367) beeinflußten „Liebesgespräche" (Ragionamenti d'amore) des Florentiners Agnolo Firenzuola (vgl. S. 310), der wenig Scham besaß, obgleich er mehrere Jahre Abt war. Von seinem Großvater Alessandro Braccesi, einem burchellesken Dichter aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, erzogen, führte er in Siena und Perugia und später in Rom ein lustiges und zügelloses Leben. Hier begann er, nachdem er Advokat bei der Kurie gewesen war und das „eselhafte Studium der Zivil- oder vielmehr Unzivilgesetze" aufgegeben hatte, aus Liebe zu der Dichterin Costanza Amaretta, einer verheirateten Verwandten, „die allersüßesten Gärten der anmutigen Musen" zu pflegen und erwarb sich die Gunst Clemens' VII., der ihn von seinen Gelübden löste.

In den „Ragionamenti“, von denen wir nur noch die Erzählungen des ersten Tages haben, während uns von den übrigen fünf Tagen nur zehn elegante, aber wenig anständige Novellen geblieben sind, läßt auch er, wie Boccaccio, drei junge Männer und drei Damen je eine jener recht ausgelassenen und zotigen Novellen mit eingestreuten Gedichten erzählen.

Unterhaltender ist das vorletzte Werk dieser „Leuchte der toskanischen Rede“, der lange Apolog „Das erste Gewand der Reden der Tiere“ (La prima veste de' discorsi degli animali, 1541), der ganz mit uralten, aus dem Orient stammenden Fabeln und Erzählungen durchwebt ist. Er ist anmutig und dramatisch belebt und sollte die bösen Kniffe enthüllen, deren sich die Höflinge bedienten. Außer dem Äsop ist er zum größten Teile, aber sehr frei und selbständig, dem „Pantschatantra“ entnommen, das sich schon im Mittelalter in Italien verbreitete und im 13. Jahrhundert von Giovanni da Capua ins Lateinische übersetzt wurde.



Anton Francesco Grazzini (Lasca). Nach einem Bronzino oder seiner Schule zugeschriebenen Gemälde (nach 1583) in der Akademie der Crusca zu Florenz, wiedergegeben in der 1882 zu Florenz erschienenen Ausgabe von Lascas „Rime burlesche“.

Zum guten Teil aus diesem Werkchen Firenzuolas abgeschrieben ist die „Moralphilosophie“ (Moral filosofia, 1552) Donis (vgl. S. 370), eine Einkleidung moralischer Lehren in Novellen, Fabeln und Allegorien. Und Novellen enthält auch das andere Werk desselben Verfassers, der „Kürbis“ (Zucca, 1551—52), eine umfängliche Sammlung von Sentenzen und Sprichwörtern mit Erläuterungen.

Unter den zahlreichen unbedeutenderen toskanischen Novellisten und besonders den Senesen Pietro Fortini (1500—1562) und Scipione Bargagli (1504—73), dem Pistojesen Giovanni Forteguerri (1508—82) und dem Lucchesen Niccolò Granucci (1521—1603) nimmt Machiavelli (vgl. S. 349) mit seiner geistvollen „Novelle des Erzteufels Belfagor“ (Novella di Belfagor arcidiavolo), einer bitteren Satire auf die lästigen und zudringlichen Weiber, nicht aber, wie man gemeint hat, auf seine eigene Gattin, die erste Stelle ein. Die Geschichte findet sich schon in dem türkischen Buche von den vierzig Wesiren und lebt noch heute im Volke fort; nach Machiavelli wurde sie besonders von La Fontaine nachgeahmt.

Um die Klagen zu prüfen, die alle Verdammten über ihre Weiber führten, kommt der Erzteufel auf die Erde und heiratet eine Florentinerin, die ihn durch ihre übermäßigen Ausgaben an den Bettelstab bringt und zur Flucht treibt. Seinen Gläubigern und den Behörden, die ihn verfolgen, entwischt er nur mit Hilfe eines Bauern, den er aus Dankbarkeit reich macht, und flieht in die Höllenglut zurück.

Auch Venetien brachte nicht wenige Novellisten hervor. Sebastiano Erizzo aus Verona (1525—85), der auch Staatsmann war, zu dem Rate der Zehn gehörte und sich als politischer Schriftsteller bethätigte, führt uns, gleichfalls in Boccaccios Weise, aber dabei in direkter Nachahmung Giraldis, in den „Sechs Tagen“ (Sei giornate, 1567) sechs junge Studenten aus Padua vor, die an sechs Mittwochen „Ereignisse“ erzählen, im ganzen sechsunddreißig. Fast alle sind geschichtlichen Inhalts, sehr philosophisch und moralisch, aber wenig ergötzlich. Einige mit Gedichten und saftigen, unanständigen Novellen durchsetzte Unterhaltungen, die gelehrte und

adlige Männer (darunter Sperone Speroni und Pietro Aretino) in einer Hütte in den Lagunen Venedigs führen, wohin sie sich zum Fischfang begeben haben, berichtet Parabosco (vgl. S. 310) in seinen „Belustigungen“ (Diporti, 1552), die etwas von der Art Bandellos haben und ein lebendiges Gemälde von dem lustigen venezianer Leben mitten im 16. Jahrhundert entrollen. Die plumpen „Zweihundert Novellen“ (Dugento novelle) des bekannten venezianischen Abenteurers Orazio Malaspina (1531—1600?), desselben, der ohne Wissen Tassos eine erste unvollständige Ausgabe des „Befreiten Jerusalem“ (1580) veranstaltete, verdienen kaum Erwähnung. Sie sind erst nach seinem Tode gedruckt worden (1609) und sind Übersetzungen aus den „Cent nouvelles nouvelles“ des Franzosen Antoine de la Salle und zum großen Teile auch aus der „Diana“ des Spaniers Jorge de Montemayor.

Gleichfalls in Venedig, auf der Insel Murano, läßt Giovan Francesco Straparola aus Caravaggio (Cremona), der gegen Ende des 15. Jahrhunderts geboren wurde, und von dessen Leben wir weiter nichts wissen, die vierundsiebzig Novellen seiner dreizehn „Lustigen Nächte“ (Piacevoli Notti, 1550—53) von einer Schar Edelfrauen, Mädchen und Edelleuten im Palaste des Bischofs von Lodi, Ottaviano Maria Sforza, erzählen. Mehrfach in Frankreich gedruckt, ins Deutsche übersetzt (1791) und in England hochgeschätzt, sind sie besonders durch die beträchtliche Anzahl Märchen beachtenswert, die sie enthalten, und die mit „Tausendundeiner Nacht“ übereinstimmen, aber nicht daraus entlehnt sind; denn diese orientalische Sammlung wurde erst viel später in Europa bekannt. Der mündlichen Überlieferung der von ihren Reisen im Morgenlande heimgekehrten venezianischen Seeleute entnommen, bilden sie eine der berühmtesten Märchensammlungen, und der Zeit nach die erste. Außerdem hat Straparola in die „Nächte“ noch andere, weniger phantastische Novellen, die er größtenteils wörtlich und mit vielen Mißverständnissen aus den lateinischen Erzählungen seines Zeitgenossen Gerolamo Morlino aus Neapel (1520) übersetzte, sowie Rätsel in Oktaven eingefügt. Letztere stellen eine litterarische Überarbeitung der rohen Rätsel vor, die im 16. Jahrhundert wie noch heute im Munde des Volkes lebten.

Ein sklavischer Nachahmer Bandellos war Ascanio Pipino de' Mori (1530—90?), der in Ceno im Mantuanischen geboren wurde und am Hofe der Gonzaga lebte. Seine fünfzehn ziemlich moralischen „Novelle“ (1585) sind wie die Bandellos durch einleitende Briefe Fürsten und Herren gewidmet und scheinen wirkliche Ereignisse zu berichten.

Unter den neapolitanischen Novellendichtern (Antonio Mariconda, Paolo Regio u. s. w.) ist höchstens Tommaso Costo zu erwähnen wegen seines „Fuggilozio“ (Fliehe die Muße, 1596), einer Sammlung, in der, wie gewöhnlich, in acht Tagen von acht Adligen und zwei Damen „über die Bosheiten von Frauen und deren Vernachlässigung ihrer Ehemänner“ geredet wird.

Unter den wenigen Prosaromanen des 16. Jahrhunderts, die Liebesgeschichten, moralische Stoffe oder Abenteuer behandeln, sind vielleicht die besten die fremden, d. h. klassischen oder morgenländischen Ursprungs. „Der goldene Esel“ (L'Asino d'oro) ist die erste Arbeit, die Firenzuola (vgl. S. 310) frei aus des Apulejus „Metamorphoseon sive de asino aureo“ (Metamorphose, oder vom goldenen Esel) übertrug. Er setzte sich dabei selber an die Stelle des Lucius im Originale, schloß sich diesem aber insofern zu eng an, als er sich darauf beschränkte, abzuändern oder zu unterdrücken, was mit dem Leben und den Sitten seiner Zeit in Widerspruch stand. Um die allegorische Bedeutung des lateinischen Romanes beizubehalten, schrieb er der Liebe zu seiner Herrin das Verdienst zu, ihn aus den Irrtümern befreit und von den Sünden gereinigt zu haben, um derentwillen er in einen Esel verwandelt worden war. Fünf Stellen, die in der Übersetzung Firenzuolas fehlen, wurden von dem Polygraphen Lodovico

Domenichi aus Piacenza (gest. 1564), dem Überarbeiter des „Verliebten Roland“ (1545) und Herausgeber der „Facezie e motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni“ (Späße und Witzworte einiger ausgezeichneter Geister, 1548), durch die entsprechenden Partieen aus der Übersetzung Bojardos (vgl. S. 257) ergänzt.

Die mit ungeheuerm Beifall aufgenommenen „Bemitleidenswerten Abenteuer des Erasto“ (Compassionevoli avvenimenti di Erasto, 1542) sind eine unter dem Namen des „Liebenswürdigen“ (Amabile) überlieferte rhetorische, aber dabei künstlerische und durch Einfügung neuer Erzählungen erweiterte Bearbeitung des alten indischen Romans von den „Sieben weisen Meistern“, der vielleicht die in Oberitalien nach dem französischen oder venezianischen Texte hergestellte lateinische Übersetzung zu Grunde liegt. Der Roman verbreitete sich bis in unsere Tage (1853) in unzähligen Ausgaben, Überarbeitungen und Übersetzungen über ganz Europa. Wahrscheinlich aus verschiedenen persischen und arabischen Erzählungen besteht der „aus der persischen Sprache in die italienische übertragene“ „Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo“ (Reisen der drei jungen Söhne des Königs von Serendippo [Ceylon], 1557) von einem Christoforo Armeno. Es ist eine jener verschlungenen und verwickelten, phantasievollen und geistreichen Erzählungen, woran der Orient so reich ist. Das Büchlein hatte großen Erfolg in Italien und den übrigen Ländern Europas.

Von den selbständigen Liebesromanen ist der künstlerisch wertvollste der, welchen Alvise Pasqualigo später „Die Liebesbriefe“ (Le lettere amorose) betitelte und als „Briefe eines Liebespaares“ (Lettere di due amanti) schon vor 1569 anonym erscheinen ließ. Es ist kein eigentlicher Roman, sondern die Erzählung einer wirklichen Leidenschaft des Schriftstellers, und das Buch ist den geschilderten Gefühlen und der Darstellung nach geradezu modern. Noch weit berühmter war das „Libro del Peregrino“ (Buch des Peregrino, 1508) von Jacopo Caviceo aus Parma (1443—1511) gewesen, das von Peregrinos Liebe zu Ginevra handelt und seine Beliebtheit seiner Schlüpfrigkeit verdankt. Ebenso verdankt die „Philena“ ihre Berühmtheit nur dem Namen ihres Verfassers Niccolò Franco (vgl. S. 330). Sie erzählt die wahre Liebe des Dichters zu Maria Loredano, ist jedoch im übrigen eine höchst unglückliche, deklamatorische und rhetorische Nachahmung der „Fiametta“ Boccaccios.

d. Reden und Apologieen.

Ein gut Teil der vielen leeren politischen Reden des 16. Jahrhunderts waren rednerische Übungen, z. B. die, welche der Ferrarese Alberto Lollio (vgl. S. 316), ein sehr ernster und eleganter Redner, aber schlechter Dichter (Hirtenfabel „Aretusa“), zur Verteidigung Catilinas gegen Cicero oder zum Lobe des spanischen Prokonsuls Scipio schrieb, ferner die Reden des Claudio Tolomei (vgl. S. 339) für und gegen Leo X., der gar nicht mehr lebte. Kaum zehn unter allen sind bemerkenswert und wirklich schön nach Inhalt und Stil; aber da damals die Möglichkeit, öffentlich von Politik zu reden, genommen war, wurden sie fast alle wenigstens zum Lesen niedergeschrieben und dienten so der Mitteilung persönlicher Gefühle, Wünsche und Hoffnungen. Von dem berühmten Florentiner Bartolomeo Cavalcanti (1503—62), der als Feind der Medici verbannt wurde und in Frankreich im Dienste Franz' I. und Heinrichs II., dann in Ferrara in dem des Ippolito d'Este stand, haben wir eine Rede, die er am 3. Februar 1530 „An die in Parade aufgestellte florentiner Miliz“ (Alla militare ordinanza fiorentina) hielt, und die sich durch einen glänzenden Stil und durch warme Vaterlandsliebe auszeichnet. Zwar nicht öffentlich vorgetragen, aber keineswegs bloß als leere rhetorische Übung abgefaßt wurde die

Rede Guidiccionis (vgl. S. 327) „An die Republik Lucca“ (Alla repubblica di Lucca. 1533?), die der Verteidigung der „Straccioni“, armer Tumultuanten, gegen die in Lucca herrschenden Adligen dienen sollte. Dagegen wurde die Rede Jacopo Nardis (vgl. S. 359) zu gunsten der verbannten Florentiner und der Freiheit von Florenz gegen Herzog Alexander am 3. Januar 1536 in Neapel vor Karl V. wirklich gehalten. Freilich wurde der Herzog von Guicciardini mit mehr Glück verteidigt, und der Kaiser gab dem Tyrannen recht. Auch Francesco Guicciardini (vgl. S. 355) hatte während verschiedener schwieriger politischer Lagen, in denen er sich befand, „Politische Reden“ (Discorsi politici) geschrieben. Sie lassen fast alle beide Parteien zu Worte kommen, sind jedoch nur zur Unterhaltung und Übung, nicht etwa zum Vorlesen oder Vortragen in der Öffentlichkeit abgefaßt. Es ist nicht erwiesen, daß Della Casa (vgl. S. 327) seine gleichfalls berühmte Rede zu gunsten des Bündnisses zwischen Papst Paul III. und Frankreich gegen Karl V. vor dem venezianischen Senate hielt; man weiß nur, daß er über die Angelegenheit gegen Ende 1547 als päpstlicher Nuntius in Venedig verhandelte. In dieser Rede, die zwischen September 1547 und Juni 1548 verfaßt zu sein scheint, griff Della Casa die Monarchie und die Tyrannei des fremden Kaisers mit so heftiger Leidenschaft an und sprach mit so tief empfundenem Mitleid von dem Elend Italiens, daß seine Worte die letzte nach Hilfe rufende Stimme, der letzte verzweifelte Schrei des unter dem spanischen Drucke zermalmten Vaterlandes genannt wurden. Mit feinem Anstand und einnehmenden Schmeicheleien spricht derselbe Della Casa zum Kaiser in seiner anderen „Rede für die Herausgabe Piacenzas“ (Orazione per la restituzione di Piacenza. 1549?), die an des Kaisers Schwiegersohn Ottavio Farnese gerichtet ist. Auch sie ist jedoch nichts weiter als eine glänzende Redeübung und wurde nie gehalten. Die Rede Paolo Parutas (vgl. S. 362) „Auf die bei Lepanto gefallenen edlen Venezianer“ (Per i nobili veneziani morti a Lepanto) wurde dagegen am 19. Oktober 1571 wirklich in Venedig vor dem Senate und dem Dogen vorgetragen.

„Für den Gipfel der Beredsamkeit in der italienischen Litteratur“ wurde von Giordani die Verteidigungsschrift (Apologia) gehalten, worin Lorenzino de' Medici, den wir unter den Lustspieldichtern erwähnt haben (vgl. S. 311), nach klassischem Beispiele in markigem und dem „Fürsten“ Machiavellis ähnlichem Stile den gemeinen Mord, den er an seinem Vetter Alessandro begangen hatte, als eine edle That hinzustellen sucht. Er behauptet, den Herzog getötet zu haben, um das Vaterland von ihm zu befreien, weil er ein grausamer Tyrann gewesen sei. Darin geben ihm ja nun die zeitgenössischen unparteiischen Geschichtschreiber recht, und wenn ihm die Nachwelt wegen seiner tadelnswerten Sitten und wegen seines wetterwendischen Charakters auch nicht immer Glauben schenken konnte, so schließen doch vielleicht schlechte Sitten bei einem Jüngling von dreiundzwanzig Jahren die Möglichkeit nicht aus, daß er auch das Vaterland lieben und einen Tyrannen hassen kann. Die Apologie, „überlegt und berechnet wie das Werk dessen, der sie niederschrieb, scharf und kräftig wie die Dolchspitze, die den Tyrannen getötet hatte“ (D'Ancona), ist keine bloße Nachahmung des Lysias und des Demosthenes, die Lorenzino im Collège de France unter dem berühmten Jacques Toussain (1539) in der Ursprache kennen gelernt hatte, sie zeigt vielmehr hier und da ein Gedankenfeuer, eine Bestimmtheit, eine Beweglichkeit, daß sie eine wahrhaft beredte Schrift genannt werden muß; an anderen Stellen erscheint sie freilich schwach in der Beweisführung und unsicher im Fortschritt der Gedanken.

Eine scharfsinnige und wirkungsvolle, aber ungestüme Schrift ist die „Apologie der Akademiker der Banchigasse in Rom gegen Herrn Lodovico Castelvetro“ (Apologia degli

accademici di Banchi di Roma contro messer Lodovico Castelvetro. 1558), die der elegante und witzige Annibal Caro (vgl. S. 327) den Müßiggängern in den Mund legte, die sich täglich in der Banchistraße in Rom umhertrieben, und die er spöttisch „Akademiker" nennt. Es ist eine Verteidigung seiner berühmten Kanzone „Kommt in der großen, goldnen Lilien Schatten", die er im Auftrage seines Herrn, des Kardinals Farnese, zum Preise des Hauses Frankreich geschrieben hatte, und die zuerst unter der Hand in einer „Kritik" (Censura) und dann öffentlich in der Schrift „Gründe einiger in der Kanzone . . . . angemerkten Dinge u.s.w." (Ragioni di alcune cose segnate nella canzone etc., 1559) von dem Modenesen Lodovico Castelvetro (1505—71), dem scharfsinnigsten, aber auch sophistischsten Kritiker der Zeit, arg mitgenommen wurde. Bei diesem berühmten Streit, woran auch Varchi (vgl. S. 360) und der Provenzalist Giammaria Barbieri (gest. 1571) teilnahmen, beging Caro das Unrecht, seinem Gegner grundlos die Ermordung eines seiner Parteigänger vorzuwerfen und die Inquisition durch die Anklage der Ketzerei gegen ihn zu hetzen. Nun wurde Castelvetro verfolgt und mußte die Vaterstadt und Italien verlassen und durch ganz Europa pilgern. Hierbei hielt er sich mehrfach in Chiavenna auf, wo er jungen Leuten Homer und Cicero erklärte, ferner auch in Wien am Hofe Maximilians II., dem er seine gelehrte Erklärung der Poetik des Aristoteles widmete (1570). Die Anmut und das Ungestüm der Apologie Caros ahmte Giambattista Guarini in seinen beiden witzigen und bissigen „Verato" nach, von denen oben (S. 322) schon gesprochen wurde.

c. Briefe.

In Nachahmung der alten Klassiker hatten auch die Humanisten ihre lateinischen Briefe familiären oder überhaupt privaten Inhaltes zu einer besonderen Litteraturgattung erhoben, gesammelt und veröffentlicht. Niemand aber hatte daran gedacht, auch den italienischen Briefen eine vollkommnere Form zu geben und sie zu drucken, bevor Pietro Aretino (vgl. S. 303) die große Sammlung seiner „Briefe" (Lettere) in sechs Bänden veranstaltete (1537 bis 1577). Wenn diese Schriftstücke auch nicht, wie ihr Verfasser glaubte, ein unerreichbares Muster des Briefstiles sind, so nützten sie doch mehr als alle seine anderen Werke seinem Ruhm und dienen uns heute zugleich mit den übertrieben schmeichlerischen Briefen, die Fürsten, Minister, Feldherren, Künstler, Dichter und manchmal auch um Hilfe Flehende an ihn richteten, zur Kenntnis seines Charakters und des heiteren venezianischen und überhaupt italienischen Lebens jener Zeiten. In seinen Briefen zeigt sich Aretino ganz, wie er ist: höchst originell in all seinen Lastern und Tugenden, und als Vorläufer des modernen Menschen und Schriftstellers mit seinen guten und schlechten Eigenschaften. Mit starker Genußsucht und ebenso starker Genußfähigkeit ausgestattet, wollte er das Leben ganz, auskosten („entschlossen leben"), ohne Gewissensbisse und Sophistereien. Und „als freier Mann von Gottes Gnaden" wohnte er fast immer in dem gastlichen Venedig, wo er thun und lassen konnte, was er wollte, und das ihm auch wegen seiner vielseitigen und raffinierten Bildung gefiel. Von den Mächtigen, deren Freigebigkeit er anbettelte, gefürchtet, geachtet, umschmeichelt und hofiert, lebte er dort in Herrlichkeit und Freuden, ein Verschwender und Epikureer, der nur die sinnliche Liebe gelten ließ, umgeben von Mädchen, die ihm als „Haushälterinnen" dienten, und von Gelehrten und Künstlern, die auf seine Kosten ein angenehmes Dasein führten. Trotzdem hatte er sich, um die Mode mitzumachen, eine platonische Geliebte zugelegt, Angiola aus Siena, die Frau des Giannantonio Sirena, der ihm gegenüber am Canal grande wohnte. Für sie, die er „das Leben und die Seele seiner Studien" nannte, und die von Veronica Gambara (vgl. S. 333) Beatrice und

Laura an die Seite gestellt wurde, schrieb er die leeren und rhetorischen „Stanzen zum Preise der Sirene" (Stanze in lode della Sirena). Eine wahre Leidenschaft ergriff ihn dagegen für Pierina Riccia, die, mit Anmut, Bescheidenheit und Tugend geziert, ihn bezaubert hatte (1536—37), von ihm wie eine Tochter behandelt wurde, ihm aber mit dem schwärzesten Undank lohnte, indem sie mit einem Geliebten entfloh. Später freilich kehrte sie zurück, um in Aretinos Armen zu sterben (1545), der sie aufrichtig und rührend beweinte. Ein großes Verdienst Aretinos war es, daß er die Litteraten aus der „Hölle" der Höfe befreite, indem er ihnen durch sein Beispiel die Macht der Presse klar machte, die den Mäcenen Furcht und Achtung vor ihnen einflößte. Was diesen Mann ohne Ideale für uns Moderne aber noch sympathischer und interessanter macht, ist seine Leidenschaft für die schönen Künste, deren ästhetischer Genuß für ihn ein wahres Bedürfnis war. Sein immer von heiterer Musik durchtöntes Haus war angefüllt mit Gemälden, Statuen und Medaillen, und sein unzertrennlicher Freund war Tizian, der seinem Geschmacke als Realist und Verherrlicher der Sinnlichkeit zusagte und ihn als schönen alten Mann gemalt hatte (s. die Abbildung, S. 304). In jungen Jahren selbst Maler, beriet und feierte der Dichter Tizian und Sansovino, und auch zu Michelangelo und anderen Künstlern stand er in Beziehung; sie alle legten auf sein Urteil großes Gewicht. Er tadelte den Servilismus, die Nachahmung — in seinem Arbeitszimmer hatte er nur Papier, Feder und Tintenfaß — und die Künstelei, er haßte die Pedanten und die Pedanterie — ihr schrieb er die Vergiftung des Ippolito de' Medici, die Ermordung des Alessandro de' Medici und die Ketzerei des „Erzpedanten" Luther zu —; er verachtete die Philosophie, die Höfe und die Akademien. So hat er seine große Bedeutung in der Litteraturgeschichte als Bekämpfer einer falschen Richtung, als Verteidiger der Vernunft und der Natur. Allerdings gab er wohl gute Lehren, richtete sich aber selbst nicht danach. Sein Stil ist secentistisch und voll Metaphern, seine Originalität hat etwas Gezwungenes, und die Personifikationen häufen sich bei ihm in häßlicher Weise. Dies alles hat er augenscheinlich von der höfischen lyrischen Schule am Ende des 15. Jahrhunderts (Serafino Aquilano, Tebaldeo u. s. w.) und besonders von der Manier eines Mitgliedes dieser Schule, seines Landsmannes Bernardo Accolti (vgl. S. 256). Er schreibt thatsächlich: „die goldenen Wolken der Ehren", „die Fenster der Wohnung des Ruhmes", die „Brust des Geistes", die „Schultern des Herzens", die „Finger" und der „Schweiß der Tinte". Kurz, wir stehen mit ihm vor den Thoren des wirklichen Secentismus. Doch thäten wir ihm sehr unrecht, wenn wir nicht in einigen Stellen seiner Briefe einen sorgfältigen Beobachter und einen geschickten und wirkungsvollen Schilderer erkennen wollten, der einen offenen Sinn für die Wirklichkeit hat.

Nach den Briefsammlungen Aretinos, die einen aufsehenerregenden Erfolg hatten, entstand eine wahre Sintflut von anderen. Die ersten darunter waren die „Briefe in Vulgärsprache" (Pistole vulgari. 1538) Francos (vgl. S. 330), die den Grund zu seiner Feindschaft mit Aretino bildeten, dessen Briefen Konkurrenz machen sollten, aber keine Bedeutung hatten und daher einen Mißerfolg erlitten. Dann kamen die Bembos, Castigliones, Casas, Guidiccionis, Tolomeis, Bernardo Tassos, Donis u. s. w. Elegant, geistreich, anmutig und natürlich sind die Briefe Caros (vgl. S. 327), besonders die „Freundesbriefe" (Familiari. 1582), und fast den Gipfel der Vollkommenheit erreichen die des erwähnten unglücklichen Bonfadio (vgl. S. 362), der den Charakter dieser litterarischen Gattung richtig erfaßt und bestimmt hatte. Er beschreibt lebendig, genau, elegant und ungezwungen die Schönheit des Gardasees und die köstliche Lage Gazanos, seiner Heimat, seine glücklichen Lebensjahre in Rom und Neapel, den Zauber, den letzteres auf ihn ausgeübt hat. Eine Stelle für sich nehmen die in venezianischem

Dialekte geschriebenen, höchst originellen „Briefe“ (Lettere, 1540 ff.) des schon erwähnten Andrea Calmo (vgl. S. 314) ein.

Sie sind ein Loblied auf Venedig, und in Bezug auf die Königin der Adria gebraucht Calmo das Wort, das Shakespeare in den „Beiden Edelleuten“ anführt: „Venedig, Venedig, wer dich nicht schaut, ergründet deinen Wert nicht.“ Er beschreibt die Feste, die Vergnügungen und den Luxus der Stadt, vergißt dabei aber nicht, das Jahrhundert zu parodieren und die menschlichen Schwächen zu geißeln.

Die zahlreichen Briefe, die Torquato Tasso „ohne irgend welche Mühe“ schrieb, und das nicht, „um Ruhm zu erwerben“, sondern „um der Schande zu entgehen“, sind durch ihre Eleganz, Natürlichkeit und würdevolle Artigkeit gegen die vornehmen Adressaten die schönsten und interessantesten, welche die italienische Litteratur bis zu denen Leopardis besitzt. Sie spiegeln seine Seele mit ihren Tugenden und ihren Schmerzen, ihrem Argwohn und ihrer Schwermut wider. Sie ahmen die Ciceros nach, die er in seiner Abhandlung über den Briefstil: „Il segretario“ (Der Briefschreiber, 1587), als Muster hinstellte. Einige sind wirkliche Reden, so das Schreiben an Scipione Gonzaga, in dem er seine religiösen Gefühle verteidigte, andere ganze Abhandlungen, so der über seine Reise nach Frankreich und der zum Preis der Ehe.

Neben privaten Briefen und Briefen über politische Geschäfte, die einzelne Schriftsteller im Namen ihrer Herren verfaßten, besitzt das 16. Jahrhundert auch geschichtliche Briefe. Sehr wichtig und elegant sind die Luigi da Portos (vgl. S. 375), die von den Kriegen in Norditalien während der Jahre 1509—13 handeln und eingehende, anekdotenhafte Erzählungen enthalten. Inhaltlich gleichfalls wertvoll sind die des republikanisch gesinnten Giambattista Busini (1501—85?) aus Florenz, eines glühenden Feindes der Mediceer. Sie wurden zwischen 1548 und 1550 bei der Belagerung von Florenz an Varchi (vgl. S. 360) gerichtet, der sie zu seiner „Geschichte“ benutzte. Die höchst anziehenden Briefe Filippo Sassettis (vgl. S. 365) sind voll merkwürdiger Nachrichten und scharfsinniger Beobachtungen über Spanien, Portugal und Indien und voll Witz und Salz. Es scheint, als ob der gebildete und kühne Kaufmann in einem seiner ausgelassenen Briefe, der von der Ähnlichkeit des Italienischen mit dem Sanskrit spricht, den Engländern unabsichtlich die Anregung dazu gegeben habe, die westlichen Sprachen auf ihre alte indische Schwester zurückzuführen.

Wie zu Anfang dieses Kapitels betont wurde, ist die italienische Prosa des 16. Jahrhunderts nicht gleichförmig; sie ist bei den einzelnen Schriftstellern verschieden und trägt bei jedem ein eigentümliches Gepräge. Unter den Toskanern schreibt Cellini volkstümlich und nähert sich in gewisser Beziehung der Prosa der unbedeutenderen Prosaiker im 14. Jahrhundert. Machiavelli schwankt in seiner Prosa zwischen der letzteren und der latinisierenden Prosa Boccaccios, ohne daß es ihm gelingt, die beiden Elemente zusammenzuschweißen. Er bringt seine Gedanken nicht immer zur Reife und feilt seine Darstellung nicht immer genügend aus: wirklich glücklich ist er daher nur, wenn er schreibt, wie ihm gerade ums Herz ist. Machtvoll schreibt Davanzati, der mit seinen Bemühungen um die Sprache und den Stil ein Vorläufer Manzonis ist. Casa findet nur im „Galateo“ einen treffenden und gewandten Ausdruck und ergötzt durch seinen Witz. Wahre Beredsamkeit zeigt allein die „Apologia“ des Lorenzino de' Medici. Unter den nichttoskanischen Schriftstellern liest sich Bembo, der pedantisch Boccaccios Stil nachahmt, recht unerfreulich, während Caro elegant und lebendig, Tasso glatt und flüssig, Castiglione stets aristokratisch einfach schreibt.

V. Die Zeit des Verfalls (1580—1750).

1. Das Epos.

In der Periode des litterarischen Verfalls befand sich Italien auch in einem Zustande allgemeiner erbärmlichster Erniedrigung. Es lag fast ganz in den Ketten Spaniens, unterdrückt und ausgesogen, seiner Habe und seiner Ehre beraubt; es hatte weder Gesetze noch Gerechtigkeit, weder Industrie und Handel noch Ackerbau. Die Städte waren arm und verwahrlost, die Felder öde und von den fremden Söldnerscharen verheert, die in kurzen Zwischenräumen über die Alpen hereinbrachen, bald von diesem, bald von jenem kleinen Fürsten in Sold genommen. Überall herrschte Unordnung, Verwüstung, Feuer und Schwert, überall floß Blut. Besonders in der Lombardei und im Königreich Neapel, die von gewaltthätigen und raubgierigen, aber schwachen und unfähigen spanischen Vizekönigen regiert wurden, „befahl, wer konnte, und gehorchte, wer wollte“, wie Renzo in den „Verlobten“ Manzonis sich ausdrückt.

Die innere Verderbnis und Auflösung wurde jedoch hinter eitlem und leerem Pomp versteckt. Die Adligen waren voll dummstolzer Aufgeblasenheit, die sie den Spaniern abgesehen hatten, äfften fremde Sitten nach, strebten nur nach Titeln, trieben maßlosen Luxus und gaben sich der Galanterie und weibischem, weichlichem Thun hin. Sie wußten sich geschickt den schweren Steuern zu entziehen, die daher allein das elende, verkommene und abergläubische Volk belasteten, das in Neapel unter dem allzu harten Drucke, von Masaniello geführt, zum Aufruhr schritt. Gegen dies arme Volk übten die Adligen ihre Gewaltthätigkeiten und Verbrechen mittels der Banditen und Bravi aus, die sie in Sold nahmen, und die in den Kirchen und in den zahlreichen Klöstern, dem Sitze zügellosen Lebens und wüster Schandthaten, bequemen und sicheren Unterschlupf fanden, da die Regierungen selbst sich ihrer bedienten und sie daher nicht gerade mit großem Eifer verfolgten.

Die Geistlichkeit war trotz der strengen Verordnungen des tridentiner Konzils nicht weniger verderbt und verweltlicht: die Priester waren meist verheiratet und hielten den Verbrechern die Stange. Fast alle Schulen waren in den Händen der mächtigen Jesuiten, die des Papstes Herrschaft über die ganze Erde durchführen wollten und im stillen jede freie Regung in der Menschenseele zu ersticken suchten. Darum eröffneten sie ihre Schulen und mischten sich in die Politik und weltlichen Angelegenheiten, drangen sie in die Höfe und in die Säle der Patrizier ein. Sie waren es, die in dieser Zeit des Verfalls Italien ein Volk von leidenschafts- und charakterlosen Menschen, von Heuchlern, von Schwächlingen an Geist und Körper, von demütigen und gehorsamen Sklaven bescherten.

Die Akademien endlich, die eigentlichen Hauptsitze der geistigen Kultur, vermehrten sich zwar und traten mit größerem Prunk auf, im allgemeinen waren sie aber leer und hohl. Nur in

wenigen Akademien, an den Universitäten und bei einigen Fürsten wurden die Gelehrten aufgenommen und beschützt, die, mit Galilei an der Spitze, die alte Philosophie stürzten und am Ende dieser Periode durch ihre empirische Methode der Welt eine neue Ära der Kultur und Italien eine neue Litteratur schenkten.

Wie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Rittergedichten die Nachahmung des „Rasenden Roland“ vorherrschte, so ist gegen Ende desselben Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten des folgenden das „Befreite Jerusalem“ die Grundlage der sklavischen und langweiligen epischen Nachahmungen. In einigen der am Ende des 16. Jahrhunderts verfaßten Gedichte, z. B. dem „Fidamante“ des Curzio Gonzaga und dem ungedruckten „Alfeo“ des Orazio Ariosto, erkennt man noch das Bemühen, den majestätischen Ernst des altklassischen Epos mit der Mannigfaltigkeit des Rittergedichtes zu vereinen; aber der Einfluß des „Befreiten Jerusalem“, der schon in der „Gotiade“ (1582) des Genuesen Gabriello Chiabrera augenscheinlich ist, wird in den von 1582 an bis 1698 veröffentlichten Gedichten (ungefähr 100) unumschränkt und allgewaltig. Bald zeigen sie enge Verwandtschaftsbande mit dem Stoffe von Tassos Gedicht (die lateinische „Siriade“ [Gedicht über Syrien] von Pier Angelo da Barga [1582—85], die „Cinque Canti“ [Fünf Gesänge, 1583] des Camillo Camilli, die „Erminia“ [1605] Chiabreras), bald haben sie einen der Helden des „Befreiten Jerusalem“ zur Hauptperson (der „Tancredi“ [1632] Ascanio Grandis aus Lecce, der „Boemondo“ [1651] Giovan Leone Sempronis aus Urbino), bald besingen sie die Thaten irgend eines dieser Helden vor dem Kreuzzuge (das „Befreite Palermo“ [Palermo liberato, 1612] des Sizilianers Tommaso Balli), bald die Eroberung und Zerstörung Jerusalems unter Titus (der „Tito Vespasiano ovvero Gerusalemme desolata“ [Titus Vespasianus, oder das verwüstete Jerusalem, 1630] von Giovan Battista Lalli, den wir unter den burlesken Dichtern wiederfinden werden).

Zu letzteren lassen sich zwei Gedichte stellen, die eine gewisse Beliebtheit genossen, die „Eracleide“ (Gedicht von Heraklius, 1623) von Gabriele Zinani aus Reggio, in mühsam zusammengezimmerten, trivialen Versen, aber dennoch „in Wettstreit mit Herrn Torquato Tasso“, und die ältere „Croce riacquistata“ (Das wiedergewonnene Kreuz, 1605, 1611) des fruchtbaren pistojesischen Dichters Francesco Bracciolini, den wir als heroikomischen Dichter näher kennen lernen werden. Dieses Gedicht, das in fünfunddreißig Gesängen den Krieg besingt, den Kaiser Heraklius gegen den König von Persien führte, weil dieser sich des heiligen Kreuzes bemächtigt hatte, läßt sich noch am ehesten neben das „Befreite Jerusalem“ stellen, obgleich ihm Leidenschaft und wahre Poesie fehlen. Zu demselben Kreise von Gedichten über die Unternehmungen der Christen gegen Ungläubige oder Ketzer gehört noch ein zweites Epos Bracciolinis: „La Bulgheria convertita“ (Das bekehrte Bulgarien, 1637), und die „Babilonia distrutta“ (Das zerstörte Babylon, 1624) des ebenso fruchtbaren wie wunderlichen Dichters Scipione Errico aus Messina, den wir unter den Lustspieldichtern ausführlicher zu behandeln haben werden. Der vierte Kreuzzug oder besser die Einnahme Konstantinopels und die Gründung des lateinischen Kaiserreiches im Osten durch den Dogen Enrico Dandolo wurde besonders von dem auch als Lustspieldichter thätigen Baron Antonio Caraccio (1630—1702) in dem „Imperio vendicato“ (Das gerächte Kaiserreich, 1679 und 1690) besungen, das Gravina hochschätzte, und das einen glatten und korrekten Stil zeigt. So feiert ferner Chiabreras „Amedeide“ (1620 und 1654), die der dichterischen Form nach vortrefflich, der Anlage nach dagegen verfehlt ist, in dreiundzwanzig Gesängen einen Sieg Amedeos I. von Savoyen über die Türken, die das von den Johannitern verteidigte Rhodos belagerten. Ebenfalls würdig,

zugleich mit Bracciolinis „Croce" neben dem „Befreiten Jerusalem" genannt zu werden, und durch seinen leichten und gefälligen Versbau allen Gedichten über die Unternehmungen gegen die Ungläubigen überlegen, ist der „Conquisto di Granata" (Die Eroberung Granadas, 1650) von Girolamo Graziani aus Urbino (1604–75), einem Höfling des Herzogs Franz I. von Modena. In diesem Epos ist das heroische Element sehr gut mit dem romantischen verbunden.

Unter den ziemlich zahlreichen Gedichten, die den ruhmvollen Sieg bei Lepanto feiern, und unter den anderen Epen, die gleichzeitige Ereignisse zum Gegenstand haben, ist der „Enrico overo Francia conquistata" (Heinrich, oder das eroberte Frankreich, 1623) von Giulio Malmignati aus der Emilia erwähnenswert, ein Werk, das Ludwig XIII. gewidmet ist und sich in schamlosen Schmeicheleien ergeht. Es handelt von der letzten Periode der Religionskriege in Frankreich mit Heinrich IV. als Hauptperson und hatte das Glück, den Genius Voltaires zu einigen Erfindungen der „Henriade" anzuregen. Endlich nennen wir hier noch zwei weitere Gedichte Bracciolinis: „La Roccella espugnata" (Das eroberte La Rochelle, 1630) über die Einnahme der Stadt im Jahre 1629 und „L'Elezione di Urbano VIII" (Die Wahl Urbans VIII., 1628), ein großer mittelalterlicher Kontrast (vgl. S. 23) zwischen den Lastern und den Tugenden.

Mittelalterliche Stoffe behandeln und vom Ursprung von Florenz und Venedig singen die dem Großherzog Ferdinand II. gewidmete „Firenze" (Florenz, 1615) Chiabreras über den Sieg des Cosmo de' Medici in einem Kriege zwischen Florentinern und Fiesolanern und die „Venezia edificata" (Die Erbauung Venedigs, 1624) von Giulio Strozzi. Dieser behandelte in seinem Werke die Person Attilas, die auch den Inhalt der „Aquileia distrutta" (Das zerstörte Aquileja, 1628) von Belmonte Cagnoli und den eines anderen Heldengedichtes von Chiabrera: „Il Foresto" (1658; Foresto d'Este ist der Sage nach der italienische Held, der sich Attila bei der Belagerung von Aquileja entgegenstellte), bildet.

Und wie die „Italia liberata" Trissinos (vgl. S. 283), so behandelt auch die „Gotiade" (Gedicht von den Goten, 1582) Chiabreras die Befreiung Italiens von den Goten; aber der Savonese besang nur den letzten Teil des Krieges, den Sieg des Ritters Giovanni Vitellio, und ahmte nicht Trissino nach, sondern schloß sich, wie schon oben gesagt wurde, eng an das „Befreite Jerusalem" an, freilich ohne Tassos Wärme und Leichtigkeit auch nur entfernt zu erreichen. Die Belagerung von Florenz während der Herrschaft der Goten ist von dem bedeutenden Gelehrten Nicola Villani aus Pistoja in der unvollendeten „Fiorenza difesa" (Das verteidigte Florenz, 1641) besungen worden, und ebenso behandelten andere die Thaten Konstantins, Karls des Großen und Friedrich Barbarossas. Endlich lieferte noch der große Ruhm Italiens, die Entdeckung Amerikas, der nationalen Epik eine freilich nicht sehr reichliche Ernte: außer dem ersten und einzigen Gesange des „Ozean" (Oceano, 1622) des Fürsten der heroikomischen Dichter, Alessandro Tassonis, von dem noch die Rede sein wird, ist kaum noch „Die Neue Welt" (Il Mondo nuovo, 1628) von Tommaso Stigliani (1573–1651) erwähnenswert, deren Hauptperson Columbus ist. Der Dichter wurde in Matera in der Basilicata geboren und lebte am Hofe des Ranuccio Farnese in Parma und später in Rom bei den Kardinalen Scipione Borghese und Pompeo Colonna. Er verschmolz in seinem Epos die Nachrichten über die Entdeckung und Eroberung Amerikas mit den alten Rittergeschichten, wobei ihm besonders Bojardo und der „Mambriano" Bellos (vgl. S. 262) vorschwebten.

Die griechische und römische Geschichte und die Bibel dienten auch als Quellen für italienische Epen. Fulvio Testi aus Modena, einer der bedeutendsten Lyriker des

17. Jahrhunderts, von dem noch zu reden sein wird, hat uns nur den ersten Gesang von einem „Costantino“ (Konstantin) und zwei Gesänge der „Amori di Pantea“ (Die Liebe Pantheas), dazu den Anfang eines weiteren Gedichtes über „Das eroberte Indien“ (L'India conquistata) hinterlassen, und ein anderer guter Lyriker, der Genuese Ansaldo Cebà, der ebenfalls noch zu erwähnen sein wird, verfaßte einen „Furio Camillo“ (Furius Camillus, 1623), dem eine „Ester“ (Esther, 1615) vorausging und ein „Lazzaro il mendico“ (Der bettelnde Lazarus, 1631) folgte. „Der bethlehemitische Kindermord“ (La Strage degli innocenti, 1633) des berühmten Ritters Marino (vgl. unten) ist eine Fortsetzung des Epos „De Partu Virginis“, das des Dichters Landsmann und Liebling Sannazaro (vgl. S. 324) verfaßte. Von Barthold Heinrich Brockes ins Deutsche übersetzt, scheint er Klopstock nicht zum wenigsten mit angeregt zu haben, den „Messias“ zu schreiben. Auch die anderen beiden religiösen Gedichte des 16. Jahrhunderts, das des Tansillo (vgl. S. 331) und das des Erasmo von Valvassone (vgl. S. 282), hatten eine Fortsetzung erhalten in den „Lagrime della Vergine“ (Die Thränen der Jungfrau, 1618), einem „heroischen Gedicht“, das der Bolognese Rodolfo Campeggi in sechzehn „Klagen“ verfaßte. Es gab auch Nachahmungen von Tassos „Mondo creato“, darunter die „Creazione del Mondo“ (Schöpfung der Welt, 1608) des Gaspare Murtola aus Genua, des bekannten Gegners Marinos. Wie Tasso, so verdankte auch Murtola viele Züge seines Werkes der „Sepmaine ou création du monde“ (Die Woche, oder die Schöpfung der Welt) des Franzosen Du Bartas. Fast eine Fortsetzung des „Mondo creato“ ist das „Terrestre Paradiso“ (Irdische Paradies) eines großen Bewunderers Tassos, des Lyrikers und Satirikers Benedetto Menzini aus Florenz, mit dem wir uns gleich näher beschäftigen werden.

Aber alle diese Gedichte waren tot geboren, dürftige Abkömmlinge des „Befreiten Jerusalem“, denn sie ahmten fast genau sein Schema und auch größtenteils seine Episoden, Einzelzüge und Personen nach. Die schönste der Episoden Tassos, die von der Liebe Rinaldos und Armidas, fand, mehr oder minder sklavisch nachgebildet, bei den Italienern des 17. Jahrhunderts, die unter dem zermalmenden spanischen Druck gebeugt, entartet und entwürdigt waren, die kein Heldentum und keinen Glauben mehr hatten, am meisten Anklang. Der christlichen und heroischen Elemente entkleidet, wird diese einfache Episode unter den Händen eines neapolitanischen Dichters, der das Glück hatte, Torquato Tasso persönlich kennen zu lernen und die wahre Schönheit des „Befreiten Jerusalem“ zu begreifen, zu einem endlosen Gedicht zerdehnt und aufgelöst, und so stammt also auch der „Adone“ des Giambattista Marino (1569—1625; s. die Abbildung, S. 388), des größten Epikers in der Periode des Verfalls, unmittelbar von Tassos großem Gedichte ab.

Marino, der auch eine „Gerusalemme distrutta“ (Das zerstörte Jerusalem) begonnen hatte, wurde in Neapel geboren und war geistreich und gutmütig, aber unüberlegt, ein Weibernarr und Verschwender. Da er sich lieber den „süßen Studien und ehrenvollen Mühen, welche die Namen der blinden Vergessenheit entreißen und der gierigen Zeit ewige Täuschungen bereiten“, hingeben wollte als „geschwätzigen Klienten blauen Dunst vorzumachen“, wie sein Vater, ein strenger Beamter, gewünscht hatte, wurde er, kaum zwanzigjährig, von diesem enterbt und aus dem Hause gejagt. Als Sekretär des Fürsten von Conca hatte er oft Gelegenheit, Tasso zu sehen, und er fühlte frühzeitig den Wunsch, dem großen Dichter nachzueifern. 1598 wurde er jedoch einer unsittlichen Handlung wegen ins Gefängnis geworfen und erst auf die Fürsprache seines Herrn und des mit Tasso und Milton befreundeten Manso, des ersten Tassobiographen, der ihn gleichfalls beschützte, wieder befreit. Im Kerker schrieb er ein burleskes

Capitolo „Il Camerone“, so genannt nach dem furchtbaren neapolitaner Gefängnis. Einige Jahre darauf wurde er abermals eingekerkert, weil er einige Dokumente gefälscht hatte, um einen Freund vor der Enthauptung zu retten, und wiederum verdankte er seine Freiheit dem edlen Manso, der ihm zur Flucht verhalf. Voll jugendlicher Keckheit begab er sich jetzt nach Rom (1600), „im Glauben, daß Amor dort wohne, wie sein trugerischer Name (Anagramm von Roma) zu versprechen scheint“. Hier lebte er als Hofling des Monsignor Crescenzio und des Kardinals Pietro Aldobrandini, mit dem er außer in Rom (1602–1606) auch in Ravenna (1606–1608) und in Turin (1608–15) lebte. Von allen bewundert und aufgesucht, erfreute er sich der Huld Herzog Karl Emanuels I. und der Grafen Lodovico d'Agliè und Lodovico Tesauro und wurde vom Herzog zur Belohnung für sein Gedicht „Das Bild“ (Il Ritratto) zum Ritter des Mauritius- und Lazarusordens ernannt (1609). Dadurch zog er sich den Neid des genuesischen Priesters und herzoglichen Sekretärs Gaspare Murtola zu, der auch Verse schrieb und die erwähnte „Creazione del Mondo“ (vgl. S. 387) verfaßt hatte. Der zungenfertige Marino säumte nicht, seinen Neider durch ein Sonett lächerlich zu machen, worauf der Genuese mit einer beißenden Satire antwortete, einem „Compendio della vita“ (Kurze Übersicht über das Leben) seines Gegners. Letzterer ließ darauf eine Sammlung giftiger Sonette folgen, die er den „Mattaccini“ in Caros „Apologia“ (vgl. S. 327) nachahmte und „Murtoleide, fischiate“ (Gedicht von Murtola, Ausgepfeife) betitelte, während der andere wiederum mit der „Marineide, risate“ (Gedicht von Marino, Hohngelachter) antwortete: es waren Hieb und Gegenhieb, wahre Pamphlete (1608–1609). Murtola wurde endlich aus seinem Amte entlassen und zum Strange verurteilt, weil er auf Marino einen Pistolenschuß abgefeuert hatte, aber auf Bitten des großmütigen Neapolitaners gerettet. Natürlich wurde jedoch gerade dadurch bei dem Genuesen die Demütigung und der Wunsch nach Rache nur um so größer. Den Feinden Marinos, der herzoglicher Sekretär geworden (1610), aber immer noch leichtsinnig und wankelmütig geblieben war, gelang es auch wirklich, dem Herzog den Glauben beizubringen, der Dichter habe sich in einem satirischen makaronischen Gedichte: „La Cuccagna“ (Das Schlaraffenland), das er in seiner Jugend in Neapel verfaßt hatte, über ihn lustig gemacht. So wanderte Marino zum dritten Male ins Gefängnis und blieb dort trotz der Bemühungen des Kardinals Aldobrandino ungefähr zwei Jahre, „gebunden wie ein Hund“ (1611–12). Nach seiner Befreiung, die er wiederum vor allem seinem Freunde



Giambattista Marino. Nach einem gleichzeitigen Kupferstich in einer Bildnissammlung der Biblioteca dei Girolamini zu Neapel. Vgl. Text, S. 387.

Manso zu verdanken hatte, blieb er noch bis Anfang 1615 am turiner Hofe. Dann aber begab er sich, da er schlecht bezahlt und von einem neuen Angriff seiner Gegner belästigt wurde, auf eine Einladung der Maria von Medici über Lyon nach Paris, das ihm „eine Welt“ schien, „nicht sowohl wegen seiner Größe, seiner Bewohner und seiner Mannigfaltigkeit, als weil es wegen seiner Narrheiten bewundernswert ist“. Bei Hofe und bei den Preziösen des Hotel Rambouillet, wo auch eine Italienerin, Giulia Savelli, herrschte, wurde er gut aufgenommen, geehrt und gefeiert, und als er zugleich mit Malherbe die Hochzeit des jungen Königs Ludwig XIII. mit Anna von Österreich in einem „Epitalamio“ (Hochzeitsgedicht) besang, wurden ihm ein Jahrgehalt und sonstige Gunstbezeugungen zu teil, so daß er reich wurde, eine Villa bei Neapel kaufen und eine Galerie alter und neuer Gemälde zusammenbringen konnte. Bei diesem ruhigen, behaglichen und ruhmreichen Leben, das er auch inmitten der religiösen Kämpfe führte, die Paris durchtobten und seine Beschützer, die Königin-Mutter und Concini, den Minister Ludwigs XIII., zum Sturze brachten — er selbst nahm mit der „Sferza invettiva a quattro ministri della Iniquità“ (Schmähgeißel für vier Diener der Bosheit, 1625) daran teil — konnte er den „Adonis“ vollenden und die letzte Hand daran legen. Das Gedicht war in Rom in dem bescheidenen Umfange von drei Büchern begonnen worden und schilderte, wie sich Venus und Adonis ineinander verlieben, wie groß ihre Liebeswonne ist, und wie tief die Göttin durch des Adonis Tod getroffen wird. Dann war es in Ravenna und Turin auf vier Bücher mit zwölf Gesängen erweitert worden, die in Paris zu zwanzig anwuchsen. Und hier wurde das von Frankreich und Italien sehnlichst erwartete Werk 1623 in einer glänzend ausgestatteten, Ludwig XIII. gewidmeten Ausgabe endlich veröffentlicht.

Amor ist von Venus geschlagen worden und rächt sich dadurch, daß er die Mutter in den jungen Jäger Adonis verliebt macht, der von Fortuna nach der Insel Cypern geführt worden ist. Die Göttin, welche der Jüngling für eine Nymphe hielt, entdeckt sich ihm und nimmt ihn mit sich; um seinen Sinn zu erweichen, erzählt ihm Merkur alte Fabeln von Liebenden, die für ihre Härte bestraft wurden, und Venus läßt ihn, um ihn von der Jagd abzuziehen, einer dramatischen Aufführung der Fabel von Aktäon beiwohnen, aber noch vor dem letzten Akte, worin die Zerfleischung des armen Jägers dargestellt wird, schläft Adonis ein. Als er wieder erwacht ist, ergötzt er sich mit Venus in dem Garten der Lust, der in fünf Abteilungen zerfällt, eine für jeden Sinn des Menschen. Danach läßt ihn Venus die Freuden des Geistes kosten, indem sie ihn nach einer kleinen Insel führt, wo er rings um die Quelle Apollos zahllose Schwäne (die griechischen Dichter, die lateinischen und von den italienischen Petrarca, Dante, Boccaccio, Bembo, Casa, Sannazaro, Tansillo, Ariosto, Tasso und Guarino) erblickt, deren Gesang von einem Kauz und einer Elster (Stigliani und Murtola) gestört wird. Auf einem von Merkur geführten Wagen steigen die Verliebten dann zum Himmel empor, um auf dem Monde auszuruhen, sich dann aber in die Wohnung der Kunst zu begeben, in deren Hofstaat sich auch zwei berühmte Deutsche befinden, die Erfinder des Schießpulvers und des Buchdrucks.

In dem Palaste der Kunst ist auch eine Bibliothek aufgestellt, die aber nur die guten Bücher aufweist; die schlechten sind auf den Fußboden geworfen, so Stiglianis „Mondo nuovo“ (vgl. S. 386). Merkur zeigt inzwischen Adonis auf einer Weltkarte alle Teile der Erde und spricht auch von den Kriegen der französischen Könige (Heinrichs IV. und Ludwigs XIII.) und des Herzogs von Savoyen. Und auf dem Stern der Venus endlich, den Adonis ebenfalls zu sehen bekommt, befinden sich alle schönen und berühmten Frauen Italiens und Frankreichs aus dem Altertum und der Neuzeit, darunter die Königin Maria de' Medici.

Als die beiden Liebenden wieder nach Cypern hinabgestiegen sind, erfahren sie, daß ihnen Mars, von Eifersucht verzehrt, entgegenkommt. Venus veranlaßt Adonis zur Flucht und beruhigt den Gott. In den Flüchtling verliebt sich, aber ohne Gegenliebe zu finden, die Göttin des Reichtums, Falsirena. Um ihn an sich zu fesseln, gibt sie ihm einen Trank, der ihn jedoch gegen ihren Willen in einen Vogel verwandelt. Als solcher entweicht Adonis aus ihrer Gefangenschaft und eilt in den Palast auf Cypern. Als er hier Venus und Mars in süßem Zwiegespräch findet, singt er so schmerzvoll, daß Merkur ihn erkennt und

ihm die Menschengestalt wiedergibt. Aber von Falsirenas Boten verfolgt, ist Adonis gezwungen, sich als Bauernmädchen zu verkleiden, und nach verschiedenen Abenteuern kommt er an eine Quelle, wo eine Zigeunerin mit einem Kinde sitzt: es ist Venus (mit Amor), die ihn mit sich in den Palast zurückführt. Gerade zu dieser Zeit soll Cypern einen neuen König bekommen, und zwar den schönsten Jüngling. Natürlich krönt Venus ihren Geliebten, dieser aber läßt das Reich von seinem Freunde Astreo regieren und kehrt zu Venus zurück. Leider muß die Göttin den Jüngling allein lassen, als sie einige Tage danach zu den Spielen von Cythera eilt. Hätte sie es nie gethan! Mars, der aufs neue von dem Verrat der Venus benachrichtigt worden ist, steigt auf die Insel hinab und reizt einen Eber gegen den Jüngling. Dieser verwundet den Angreifer zwar mit seinem Spieße, aber der Spieß hatte die Kraft, den Verwundeten in den Verwundenden verliebt zu machen. So verliebt sich das Tier in Adonis, folgt dem Fliehenden, erreicht ihn, will ihn küssen und verletzt ihn dabei mit seinen Hauern tödlich. Der Jüngling stirbt in den Armen der Venus, die sein Leichenbegängnis glänzend begeht und ihm zu Ehren feierliche Spiele einrichtet. An diesen nehmen Leute aus allen Ländern teil, am letzten Tage auch zwei Krieger, die sich wütend bekämpfen und dann von Venus versöhnt und vermählt werden, denn einer von ihnen ist eine Frau, Anna von Österreich, und der andere ist Ludwig XIII. von Frankreich. (S. die beigeheftete Tafel „Vier Bilder aus dem „Adone" von Marino.)

Mythologische Gedichte über die Fabel von Venus und Adonis gab es in italienischer Sprache schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Lodovico Dolce (vgl. S. 330) und Girolamo Parabosco (vgl. S. 310) schrieben Gedichte über die „Favola d'Adone" (Fabel von Adonis, 1545, 1553), der Neapolitaner Giovanni Tarcagnota einen „Adone" (1550); und dieselbe Fabel war von Tizian in einem berühmten Gemälde dargestellt worden. Alle diese Gedichte, besonders das erste, dessen Inhalt in dem zweiten kurz zusammengefaßt ist, gaben gewissermaßen den leitenden Gedanken, das Motiv, das Marino in seinem Gedichte erweiterte, ausmalte und ausschmückte. Auch in den Einzelheiten ahmte er gern nach und schöpfte besonders aus den „Metamorphosen" des Ovid und aus Apulejus, ferner aus Moschos, Theokrit, Lucrez, Virgil, Poliziano, Sannazaro, dem „Scacchia ludus" Vidas (vgl. S. 281), Tasso, Tansillos „Clorida" (zu seiner Quelle Apollos), dem „Temple de Cupido" (1515) Marots (zur Beschreibung des Tempels der Venus) und aus wer weiß wieviel anderen Dichtern. Er gab dies übrigens selbst zu, da er „artig ausgeführten" Diebstahl billigte, und erklärte, er habe nie geglaubt, daß man seine Quellen so leicht entdecken würde.

Dreißig Jahre vor Marino verfaßte der junge Shakespeare ein Gedicht „Venus und Adonis" (1593). Obgleich dieses Werk ebenfalls vom Secentismus entstellt ist, der damals auch in England, besonders durch den „Euphues" John Lillys, blühte, ist es doch dem italienischen „Adonis" durch lebendige Charakterzeichnung und warmen Gefühlsausdruck weit überlegen. Die Shakespearesche Venus ist ein Weib in der ganzen Heftigkeit ihrer Leidenschaft, demütig und verlangend, und Adonis ist ein Verächter der Frauen, skeptisch, grausam und gleichgültig gegen die Schmeicheleien und Liebkosungen der Göttin. Marinos Venus dagegen ist eine schöne, anbetungswürdige Statue, aber eisig kalt, Adonis ein willenloses, furchtsames, feiges Wesen, das zittert und erblaßt und allen Launen der Geliebten nachgibt. So konnte der „Adonis", der, kurz gesagt, eine Reihe verführerischer, scheinbar miteinander verknüpfter, in Wirklichkeit aber zusammenhangloser Bilder darstellt, treffend als das Gedicht des Friedens bezeichnet werden, aber es war dies ein weichlicher und weibischer Friede, der nur entnervt und entwürdigt.

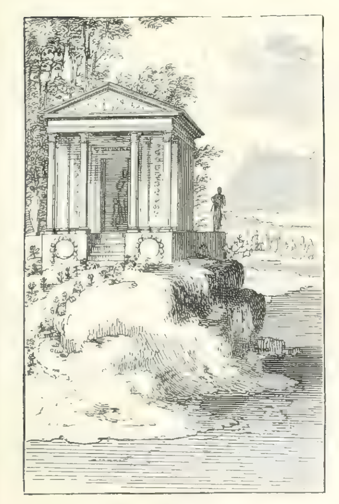
Das Hauptbestreben Marinos war, das Vergnügen des Lesers durch unendlich lange Beschreibungen zu verlängern, aber freilich erreichte er gerade das Gegenteil: seine Weitschweifigkeit langweilt, denn mit den ersten, meist gut gelungenen Zügen nicht zufrieden, überarbeitet der Dichter sie immer aufs neue, bis er sie verwischt. Keine einzige Person und keine einzige dramatische oder lyrische Situation zieht die Aufmerksamkeit auf sich, und der Stil ist kraftlos. Die Oktave



Der Lustgarten, wohin Venus den Adonis führt (6. Gesang).



Der Ruhm, der Frankreichs Königin Maria de' Medici folgt (11. Gesang).



Der Tempel der Venus (16. Gesang).



Die von Venus beim Tode des Adonis eingeführten Spiele (20. Gesang).

Vier Bilder aus dem „Adone“ von Marini.

(Amsterdam 1678.)



ist harmonisch klangvoll, es fehlt ihr aber an Tiefe und Gefühl, weil der Dichter seinem Gegenstand gegenüber kalt bleibt: dieser dient ihm nur als Vorwand, mit seiner lebendigen Phantasie zu prunken. Die Vorzüglichkeit der Dichtung bestand für ihn in Gesuchtheiten und geistreichen Spitzfindigkeiten; Staunen und Verwunderung waren für ihn Hauptwirkung, Hauptzweck der Kunst. Daher stammt die sprichwörtlich gewordene übertriebene Anwendung von Antithesen, Wortspielen und glänzenden Bildern, kurz alles das, was unsere Aufmerksamkeit an dem „Adonis“ fesselt und uns verblüfft, der sogenannte „Marinismus“, der schon in den Werken Tassos, Guarinis und der neapolitanischen Petrarkisten Costanzo, Rota, Tansillo, Marinos Mustern in der Poesie, durchblickt, und der bei ihm durch die Nachahmung der Spanier und seinen Umgang mit den in Neapel ansässigen spanischen Familien noch bedeutend gesteigert wurde. Der spanische Geist neigt von Natur zum Metaphorischen, Schwülstigen, Spitzfindigen, Phantasievollen statt zu wahren Gefühlen; durch den Einfluß der Araber, ihrer Herren, hatte sich diese Neigung bei den Spaniern schon sehr verstärkt, als sie im 13. Jahrhundert den Süden Italiens besetzten, und das war noch mehr der Fall, als sie sich zwei Jahrhunderte später sogar zu zwei Dritteln des Landes bemächtigten und ihm mit ihrem Zeremoniell und ihren Hofsitten ihre Sprache als die amtliche aufzwangen.

Marino genoß im ganzen 17. Jahrhundert einen ungeheuern Ruf. Als er nach Italien zurückgekehrt (1623) und am 25. März 1625 in seiner Vaterstadt gestorben war, schrieb Girolamo Preti an Claudio Achillini — es sind die beiden berühmtesten Schüler Marinos —: „Wir haben die Wonne der Dichtkunst verloren, die Zierde des Jahrhunderts, die Leuchte der Geister ... Sie und ich, wir haben einen großen Freund verloren, die Welt aber hat einen Mann verloren, wie sie seinesgleichen kaum wieder haben wird“; und Achillini antwortete in noch stärkeren Ausdrücken: „Beerdigt ist der ewige Vater jener herrlichen Leuchten, welche die toskanische Dichtkunst aus ihrer früheren Finsternis gezogen haben; untergegangen ist die Sonne der Dichter, ja fast möchte ich sagen, zu Ende ist die poetische Welt, denn eine solche Sonne wird nie wieder aufgehen.“ Marino wurde von Spanien selbst und von Frankreich, wo Madeleine de Scudéry, Voiture, Balzac und du Bartas den affektierten und gekünstelten Stil in Mode brachten, bis auf Boileau und Molière nachgeahmt und in seinen Fehlern sogar noch übertrumpft.

Trotz so vieler Erfolge fehlte es dem mehrfach neugedruckten und ins Französische übersetzten „Adone“ nicht an herben Beurteilungen. Der neidische Stigliani (vgl. S. 386), der Marino zuerst in seinem „Mondo Nuovo“ beschimpft hatte und darauf von dem Angegriffenen, wie wir sahen, im „Adonis“, gleichzeitig auch in anderen Werken die gebührende Antwort erhalten hatte, veröffentlichte zwei Jahre nach dem Tode seines Nebenbuhlers den allein erschienenen vierten Teil des „Occhiale“ (Das Fernrohr, 1627), eine eingehende und erbarmungslose Kritik des „Adonis“ nach Aufbau und Sprache. Er schreitet Vers für Vers vorwärts und bietet manchmal gute und glückliche Gedanken, oft aber nur ungerechte und kindische Urteile. Auf den „Occhiale“ antworteten die Anhänger Marinos mit nicht weniger als zwölf Schriften in Vers und Prosa. Am wichtigsten und ernstesten sind: „La difesa dell' Adone“ (Die Verteidigung des Adonis, 1629) von Girolamo Aleandro, dem ersten Bibliothekar des Hauses Barberini; die „Uccellatura“ (Verhöhnung, 1630) und die „Considerazioni“ (Betrachtungen, 1631) des schon erwähnten pistojesischen Kritikers und Dichters Nicola Villani (vgl. S. 386); das „Occhiale appannato“ (Das getrübte Fernrohr, 1629) des messinesischen Dichters Scipione Errico (vgl. S. 385) und das „Occhiale stritolato“ (Das zerbrochene Fernrohr,

1642), der „Veratro“ (Nieswurz, 1645–47) und die „Sferza poetica“ (Dichterische Geißel, 1647) des glühendsten Verteidigers Marinos, des genueser Mönches Angelico Aprosio.

Eine Parodie der Nachahmungen des „Befreiten Jerusalem“ ist der „Geraubte Eimer“ (Secchia rapita, 1622), ein heroikomisches Gedicht in zwölf Gesängen aus der Feder des wunderlichen und witzigen Alessandro Tassoni aus Modena (1565–1635), eines Freundes des alten Guarino, Marinos und Testis und eines der freiesten Geister des 17. Jahrhunderts. Ein Waisenkind und arm, hatte auch er sich, um sein Glück zu machen, nach Rom begeben. Als er sich hier die Gunst Karl Emanuels von Savoyen erworben hatte (1613), nahm er das Amt eines Kammerherrn bei Emanuels Sohn, dem Kardinal Maurizio, an (1618) und wurde danach als Sekretär des Herzogs nach Turin gerufen. Da er aber wenig beliebt war, weil er sich, besonders in seinen berühmten „Filippiche“, die noch zu erwähnen sein werden, als entschiedenen Gegner der Spanier zeigte, und da er zudem schlecht bezahlt wurde, ging er wieder nach Rom (1621–22) und von dort nach Modena, bis ihn der Kardinal Ludovisi zu seinem persönlichen Dienst berief (1626–32). Nach dessen Tode stellte ihn endlich seine Vaterstadt als „Kammerherrn der schönen Litteratur“ am Hofe des Herzogs von Modena an, aber freilich zu spät, denn wenige Jahre danach starb der Dichter.

Wegen eines „gemeinen Holzeimers“, den die Modenesen auf einem ihrer Streifzüge den Bolognesen weggenommen haben, erklären diese jenen den Krieg. Die Götter nehmen auch daran teil: auf der Seite Modenas stehen Venus, Mars und Bacchus, auf der Bolognas Apollo und Minerva. Letztere beiden führen die Bewohner der Marken und der Romagna zur Unterstützung der Bolognesen herbei, während Venus den Sohn des Kaisers, König Enzo von Sardinien, zur Verteidigung Modenas bestimmt. Bacchus geht nach Deutschland, um die Deutschen zu rufen, Mars von einer italienischen Landschaft nach der andern, um alle kleinen Herren aufzustacheln. Aber in einem Kampfe bei Fossalta verlassen die Deutschen, um den von tausend Eseln gezogenen Troß der ebenfalls mit den Modenesen verbündeten Florentiner zu plündern, König Enzo, und dieser gerät in die Gefangenschaft der Bolognesen. Damit ist der Krieg aber noch nicht zu Ende. Erst nach langem Hin- und Herschicken von Gesandten vermag der päpstliche Legat zu erreichen, daß alles beim alten bleibt, d. h. der Eimer im Turme von Modena und König Enzo im Gefängnis zu Bologna.

Der Kern des Gedichtes ist geschichtlich und wird von den Geschichtschreibern und Chronisten der beiden Städte erzählt, so der Raub des Eimers (1325), die Schlacht bei Fossalta, die Gefangennahme Enzos und eine Reihe kleinerer Episoden. Diesen historischen Stoff behandelt Tassoni auch nicht etwa burlesk, indem er ernste Dinge ins Lächerliche zieht, wie es die burlesken Dichter, z. B. Pulci und Berni, vor ihm gemacht hatten, „unwahrscheinliche Thaten und kindische Fabeln“ besingend. Er hat vielmehr dadurch, daß er „mit Versen, wie sie dem Stoffe angemessen waren, eine Handlung beschreibt, die teils heroisch, teils aber auch politisch ist und ganz und gar auf einer wohlbekannten Geschichte beruht“, „ein Gedicht von neuer Art“ erfunden, d. h. „ein Gedicht, das aus einem Gemisch von Heroischem und Komischem, Witzigem und Ernstem“ besteht. Vor ihm hatte nur Cesare Caporali (vgl. S. 344), der in der erwähnten satirischen „Vita di Mecenate“ ebenfalls von geschichtlichen Kriegen gegen Perugia und Modena handelte, etwas dem „Geraubten Eimer“ Ähnliches gedichtet.

Neben diesen geschichtlichen Thatsachen hat der Dichter jedoch auch viele andere Züge verwendet, die an und für sich komisch sind, und so entwickelt sich durch den fortwährenden und schnellen Übergang aus dem Ernsten ins Lächerliche die starke komische Wirkung des Gedichtes. So kommt es auch, daß neben ganz ernsten Personen, wahren Helden und Heldinnen, die wirklich in Epen hineinpassen würden, urkomische Gestalten auftreten, unter denen die gelungenste und populärste der berühmte Graf von Culagna ist, ein erbärmlicher Feigling, den der Dichter

einen Enkel Don Quijotes nennt, der aber mehr dem Astolfo Bojardos, Pulcis und Aretinos ähnelt, und den man für die Karikatur eines Feindes Tassonis, des Grafen Alessandro Brusantini aus Ferrara, hält.

„Voll Mut war dieser Ritter und galant,
Poet, Weltweiser und scheinheil'ger Sitten,
In Friedenszeit ein zweiter Sacripant,
Dem in Gefahren stets das Herz entglitten.
Besiegt lag sicher vor ihm ein Gigant,
Wenn gegen einen Kapphahn er gestritten;
Kam er, so schrien die Buben in den Gassen:
‚Wir müssen den Martano leben lassen.‘“

(Kr.B.)

Der Erste, der vortritt und droht, wenn keine Gefahren vorhanden sind, aber auch der Erste, der flieht und zittert, wenn jene nahen, ist er der einzige unter den Kriegern des modenesischen Lagers, der einem tapferen fahrenden Ritter zu widerstehen wagt, der selbst die Stärksten niedergeworfen hatte, aber nun von dem Feigsten besiegt werden soll. Triumphierend verlangt der Graf von Culagna den Siegespreis: die Liebe der heldenmutigen Amazone Renoppia. Aber diese verlacht ihn ebenso wie seine junge und schöne Frau, die er vergiften möchte, um Renoppia heiraten zu können, und die einen anderen, den Römer Titta, liebt. Dieser beträgt sich gegen den Grafen anmaßend, verschmitzt und unverschämt, und als Culagna endlich den Scherz merkt, fordert er Titta, während dieser im Gefängnis sitzt, zum Zweikampf heraus. Sobald freilich der Römer wieder befreit ist, „Beginnt er mit den Freunden zu beraten, Ob sich am Ende Friede machen ließe“. Da ihm dies nicht gelingt, stellt er sich krank „an sehr gewalt'gem Leibschmerz“, läßt sich ein Klystier geben und setzt sein Testament auf. Der Arzt, der die Krankheit erkannt hat, macht ihn mit altem Malvasier betrunken, so daß er aus dem Bett springt und sich nach dem Orte des Zweikampfes begibt. Nur am Halsstück getroffen, hält er ein rotes Bändchen, das sich beim Stoße von seinem Gewande gelöst hat, für Blut und meint, er müsse sterben, ohne daß ihm auch nur „die Haut verletzt“ ist.

Sehr witzig ist auch der Rat der Götter beschrieben. Was ist aus den armen alten Göttern Roms geworden! Apollo kommt auf einem „Landwagen“ an, das „Vlies des spanischen Königs“ um den Hals; Pallas erscheint zu Pferde mit einem Gewand, das „griechisch halb, halb spanisch anzuschauen“, Venus in zwei Kutschen zusammen mit ihren Höflingen, dem Hauslehrer ihres Sohnes und dem Koch, Saturn, „alt, mit Katarrh behaftet“, in einer Sänfte mit einem Nachtgeschirr, Neptun auf dem Delphin, „nackt und voll Schmutz und Algen“. Unter Vorantritt des Hauptmanns Alcide, der betrunken ist wie einer der Schweizer, die dem Papste vorangehen, erscheint endlich „mit spanischer Gemessenheit“ Jupiter, mit den neuen, eben von Galilei entdeckten Trabanten gekrönt. Nachdem er majestätisch alle Schlachten erzählt hat, die auf der Erde stattgefunden haben — er beginnt bei denen der Mäuse und Frösche —, kommt er zu der Angelegenheit mit dem Eimer und fragt die Götter um Rat.

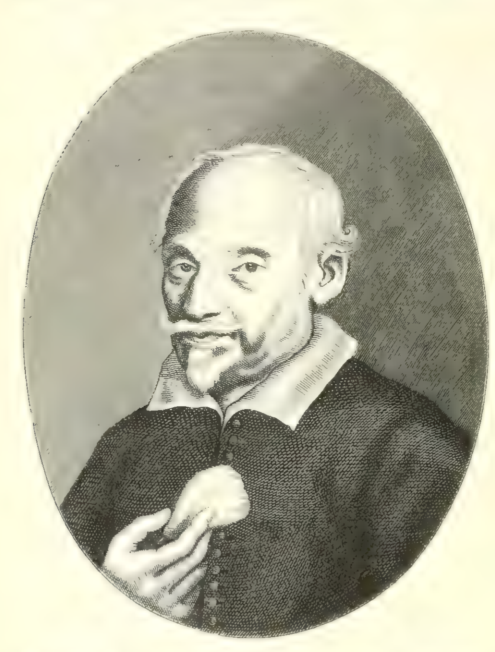
„Zeus schwieg, gewendet auf Saturn die Blicke.
Der Alte lächelte mit höhn'schem Munde,
Von hinten hustend, sprach der: ‚Nun, zum Glücke
Geht darum noch der Himmel nicht zu Grunde.
Was kümmern uns die Krieg' und Mißgeschicke
Dort unten auf dem schlechten Erdenrunde?
Die Menschen mögen jubeln oder bangen,
Ich meinesteils säh' alle gern gehangen.‘“

(Kritz.)

Mit dieser hübschen Karikatur wollte Tassoni nur aus moralischem und religiösem Gefühl die Unsittlichkeit und Zweideutigkeit des Heidentums geißeln, nicht etwa, wie behauptet wurde, in litterarischer Absicht die Verwendung der Mythologie in Epen wie dem „Adonis“, der erst nach dem „Geraubten Eimer“ veröffentlicht wurde, aufs Korn nehmen. Tassoni selbst hat andere mythologische Episoden, z. B. die der Liebe Endymions und Lunas, die Alfieri „erhaben“ nannte, in ernster, feierlicher Form behandelt. Ebensowenig scheint er in sein Gedicht irgend eine politische Absicht gelegt zu haben, denn aus dem „Geraubten Eimer“ wird nur der Schluß gezogen, daß „die Zwietracht aus den geringfügigsten Ursachen zum Kriege führt“. Es ist aber mehr als wahrscheinlich, daß der Dichter bei der Schilderung der Streitigkeiten zwischen den Städten im 13. Jahrhundert an die Wirrungen dachte, die noch zu seiner Zeit Italien entzweiten und

die Italiener mit gebundenen Händen und Füßen den Spaniern überliefert hatten. Die hier und da, besonders beim Rat der Götter, gegen die Sitten Spaniens eingestreuten Sticheleien bestätigen diese Auffassung.

Tassonis Satire ist nicht verletzend und scharf: sie läßt keine Bitterkeit zurück. Sie unterscheidet sich von der seiner Vorgänger und Nachfolger (Folengo, Berni, Rabelais, Cervantes, Boileau, Voltaire), weil sie mit einem herzlichen, lauten, harmlosen und plebejischen Lachen vorgetragen wird. Und eine Spur dieses Lachens glauben wir auch auf seinem Bilde zu entdecken, wo er eine Feige in der Hand hält, die ihm eine Bauernfrau geschenkt hatte — der einzige Nutzen, den er aus seinem Werke gezogen haben wollte (s. die nebenstehende Abbildung). Ihm fehlt, wie seinen Zeitgenossen überhaupt, das innere Leben: er hatte nichts an die Stelle dessen zu setzen, was er mit seinem Lachen zu Boden warf. Wie weit ist ihm doch Cervantes überlegen, der, während er den ritterlichen Geist fällt, das Bild einer neuen Gesellschaft in der Brust trägt!



Alessandro Tassoni. Nach dem Gemälde eines Unbekannten im Rathause zu Modena, wiedergegeben in der 1744 zu Modena erschienenen Ausgabe der „Secchia rapita“.

Der „Geraubte Eimer“, der teilweise schon im Jahre 1615 verfaßt wurde und sich, noch bevor er gedruckt war, über ganz Italien verbreitete, wurde nach 1622 über zwanzigmal neu aufgelegt und in England und Frankreich übersetzt und nachgeahmt. Später veranlaßte er zweifellos Boileau zu seinem „Lutrin“, Pope zu seinem „Rape of the lock“ und indirekt auch Zachariä zu seinem „Renommisten“.

Der Gedanke Tassonis und anderer burlesker Dichter vor ihm, die Götter zu parodieren, rief den „Scherno degli Dei“ (Verhöhnung der Götter, 1618—26), des sehr fruchtbaren, aber nur mittelmäßig begabten Dichters Francesco Bracciolini aus Pistoja (1566—1645) hervor, der außer der schon erwähnten „Croce riacquistata“ (vgl. S. 385) drei andere epische Gedichte, Tragödien, Melodramen und lyrische Gedichte verfaßte. Er lebte in Florenz, an der römischen Kurie, in Neapel, Genua, Mailand und dann wieder in Rom, diesmal als Sekretär des gelehrten Prälaten Maffeo Barberini, der im Jahre 1623 als Urban VIII. Papst wurde, und den er, was er später sehr bereute, bei seiner Nunziatur in Frankreich verließ.

Der „Scherno degli Dei“ bezieht sich wie Marinos „Adone“ auf eine Liebe der Venus, aber nicht zu Adonis, sondern zu Mars und Anchises. Die Göttin reizt ihren Geliebten Mars, sich für den Schimpf zu rächen, den ihm ihr Gemahl Vulkan angethan hat, indem er sie beide im Netze fing. Mars eilt nach der Insel Lemnos, um Vulkan zu prügeln, bekommt aber selbst Prügel, denn Amor hat Vulkan von dem Anschlag unterrichtet. Als er dafür von seiner Mutter geschlagen wird, lockt er sie nach dem Berge Ida und macht sie hier in den jungen Hirten Anchises verliebt, so daß sie selbst Hirtin wird. Sie rächt sich inzwischen mit Hilfe Merkurs auf eine sehr abstoßende Weise an ihrem Gemahl, wird aber nebst Amor und fast allen Göttern, die im Olymp tafeln, von dem auf Amor erzürnten Momus getötet. Da es den überlebenden Göttern nicht gelingt, sich ein neues Oberhaupt zu schaffen, zerschneidet die Natur mit einem Scherenschnitt den Himmel und läßt sie alle auf die Erde fallen, wo die Menschen ihrer bald überdrüssig werden und sich, angeführt von Taccone, einem Erzsäufer und Milchbruder des Bacchus, gegen sie erheben. Auf des Schwarzkünstlers Barbone Rat macht sich Taccone, der sich auch mit Prometheus verbündet hat, an das gewaltige Unternehmen und läßt „tausend große Schüsseln“ Makkaroni bereiten, um sie zu verzehren und dadurch am nächsten Tage in der Schlacht desto stärker zu sein. So endet das Gedicht ohne rechten Schluß.

Der „Scherno“, der in jeder Beziehung weit hinter dem „Geraubten Eimer“ zurücksteht, ist weniger ein heroikomisches als vielmehr ein rein burleskes oder, wenn man will, spaßhaftes Gedicht. Schon allein Tassonis Götterrat kann, obgleich er nur eine Episode ist, dem ganzen Werke Bracciolinis die Stirn bieten, dessen Erfindung weniger originell und graziös, und dessen Geist gröber und trivialer ist. Dazu ermüdet die Parodie, weil der verhältnismäßig dürftige Stoff in zwanzig Gesänge ausgesponnen ist. Es fehlt allerdings nicht an belebten Szenen und anmutigen poetischen Gemälden, und die gemeine, niedrige Sprache, die der Dichter den Göttern, wie Bauern und Leuten aus dem Volke, in den Mund legt, bringt zum Lachen. Die Vorzüge des „Scherno“ liegen aber dennoch vor allem in der Form, die einfach, ungezwungen, lebendig und originell ist.

Längere oder kürzere Nachahmungen des „Geraubten Eimers“ sind: der „Lambertaccio o le pazzie dei savi“ (Lambertaccio, oder die Narrheiten der Weisen, 1641) von **Bartolommeo Bocchini** aus Bologna, ein Gedicht, das mit dem Tassonis in Zusammenhang steht, weil es dieselben Kämpfe zwischen Bolognesen und Modenesen erzählt; die „Troia rapita“ (Die geraubte Sau, 1662) von **Loreto Vittori**, über den Raub einer Sau, den ein Bewohner von Cantalice gegen einen aus Rieti verübt hat; der „Catorcio d'Anghiari“ (Der Riegel von Anghiari, 1684?) von dem Toskaner **Federigo Nomi**, den wir unter den lateinischen Satirikern zu erwähnen haben werden, über den Raub eines Riegels, den die Bewohner von Borgo San Sepolcro gegen die von Anghiari ausgeführt haben. Aber allein würdig, neben dem „Geraubten Eimer“ zu stehen, und in jeder Hinsicht die beste Nachahmung von Tassonis Werk ist der „Asino“ (Esel, 1652) von **Carlo de' Dottori** aus Padua (1618—86), den wir als Lyriker und Tragiker kennen lernen werden. Das Gedicht trägt seinen Namen nach dem Esel, den die Vicentiner in einem Kriege gegen die Paduaner im Wappen führen, und den letztere ihnen nehmen.

Die Gedichte der zahlreichen Nachahmer Bracciolinis waren gleichfalls größtenteils vielmehr burleske als heroikomische. Nur weil sie Scarrons „Virgile travesti“ hervorrief, sei die „Eneide di Virgilio travestita“ (Die travestierte Äneis Virgils, 1633) von **Giambattista Lalli** (1572—1637) aus Norcia, der außer ihr auch andere heroische und burleske Gedichte verfaßte, ganz beiläufig erwähnt, und neben ihr können wir uns nur kurz bei zwei Gedichten von Florentinern aufhalten, die nicht wegen ihres Inhaltes und der Kunst, die sie schmückt, sondern wegen ihrer lebendigen florentinischen Sprache eine gewisse Berühmtheit erlangt haben. Der „Malmantile racquistato“ (Das wiedereroberte Malmantile, 1650?), von Perlone Zipoli,

d. h. von Lorenzo Lippi (1606—64; s. die untenstehende Abbildung), dem freimütigen und wunderlichen florentiner Maler, der am Hofe der Erzherzogin Claudia in Innsbruck und Florenz lebte und sein Werk Leopoldo de' Medici widmete, ist nach der Absicht des Verfassers „die Kehrseite der Medaille des ‚Befreiten Jerusalem' Tassos" und schildert, wie Celidora mit Hilfe ihres Bruders Baldone ihr Schloß Malmantile in der Nähe von Florenz wiedererobert, das ihre Base Bertinella durch Verrat eingenommen hatte (s. die Abbildung, S. 397).

Die Muse des Dichters ist die Citade, und das Heer, das zu der berühmten Eroberung auszieht, besteht aus Blinden, Spielern, Schlemmern, Marktschreiern und Säufern. Die Unterthanen Bertinellas müssen auf Befehl ihrer Herrin ihr Leben mit Nichtsthun verbringen, „und sie würden keinen Finger rühren, um etwas zu thun, selbst wenn sie meinten, sie würden aufgehängt. Nicht fürchtet sich vor dem Gericht, wer bankrott ist, denn alle Tage sind dort Ferien, und es gibt dort keine Gerechtigkeit, und der Büttel geht nur umher, um die zu strafen, welche arbeiten."



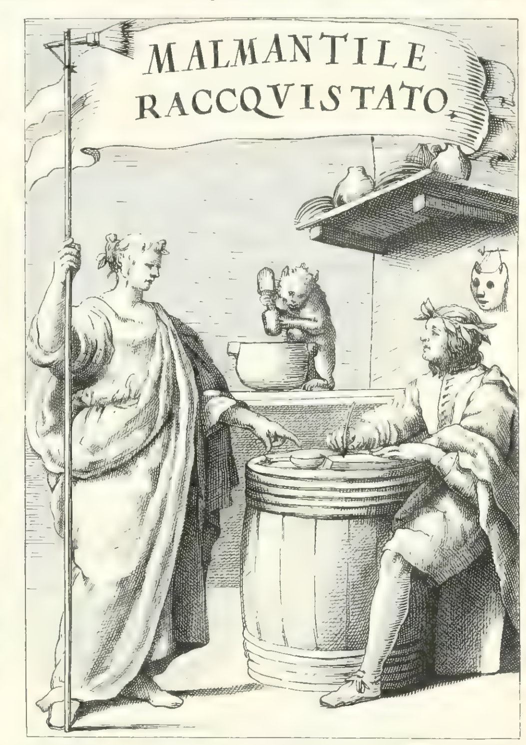
Lorenzo Lippi. Nach dem Selbstbildnis in den Uffizien zu Florenz; als Kupferstich von Francesco Zucchi wiedergegeben in der 1750 zu Florenz erschienenen Ausgabe des „Malmantile racquistato".

Der „Malmantile" wird noch heute von den Folkloristen wegen der Märchen geschätzt, die er enthält, die aber dem „Cunto de li Cunti" des Neapolitaners Giambattista Basile, den wir gleich erwähnen werden, entnommen sind. Auf dieses Werk wurde Lippi von seinem Freunde und Genossen in der Malerei und Dichtkunst, Salvator Rosa, hingewiesen, der nebst anderen lustigen Gesellen mit anagrammatisch verändertem Namen (Salvo Rosata) in das Gedicht eingeführt ist. Ferner schätzen den „Malmantile" die Freunde der toskanischen Sprache wegen der darin enthaltenen Idiotismen und wegen der „jonadattischen" (ein im vertraulichen Verkehr übliches Kauderwelsch) sowie wegen der der Diebes- und Gaunersprache angehörigen Ausdrücke, die Lippi verwendet hat. Hauptsächlich dieser nicht allgemein bekannten Wörter und Redewendungen wegen wurde das Werk von einem Freunde des Dichters, Paolo Minucci, und später von Biscioni und Salvini eingehend erläutert. In Wirklichkeit kann man an dem halben und unbedeutenden Gedichte nichts weiter hervorheben als eine gewisse Einfachheit und Flüssigkeit im Verse und eine frische und leichte Art, zu scherzen.

Gewandter Versbau, natürliche Heiterkeit und gute Sprache bilden auch das Verdienst der anderen wichtigeren Nachahmung von Bracciolinis „Scherno", des „Torracchione desolato" (Der zerstörte große Turm, 1660?) von Meo Crisoni, d. h. von Bartolommeo Corsini (1606—73) aus Florenz. Dem Gedichte Lippis sehr ähnlich, hat es gleichfalls einen Krieg zum Inhalte, und dieser wird durch den Raub veranlaßt, den ein Ritter und ein Riese an einem schönen jungen Mädchen, Elisea, begehen, beendet aber mit der Einnahme und Zerstörung des

Torracchione, eines alten Turmes an der Lora in der Nähe von Corsinis Villa. Vorzüge des Stils und der Sprache besitzt endlich auch die „Presa di San Miniato" (Einnahme von San Miniato) von Ippolito Neri (1652–1709).

Noch bevor in der geschilderten Weise das Heldengedicht parodiert wurde, war — bereits am Ende des 16. Jahrhunderts — das Rittergedicht in dem „poemone" (großes Heldengedicht) „Avino, Avolio, Ottone e Berlinghieri" von Piero de' Bardi aus Florenz (1570?–1660?) parodiert worden, freilich mit wenig Glück. Darin sind die Paladine Karls gewöhnliche Fresser und Diebe geworden, ebenso wie in den Rittergedichten des Pietro Aretino. Diesem und einigen anderen, die seinen Spuren folgten, blieb jedoch die wahre Satire auf die Ritterromane unbekannt, die sich in Folengos „Baldus" (vgl. S. 276) findet. Die armseligen Parodien des 17. Jahrhunderts haben nur Verdienste in Bezug auf die Form.



Titelblatt zum „Malmantile racquistato" von Lorenzo Lippi. Nach der eigenhändigen Zeichnung des Dichters in der Originalhandschrift, auf der Nationalbibliothek zu Florenz. Vgl. Text, S. 396.

Später, zu Beginn des 18. Jahrhunderts, erschien von einem Landsmann Bracciolinis ein heroikomisches Gedicht, das weit besser ist und die Parodie der Rittergedichte erneuerte. Der zwischen 1716–1725 verfaßte „Ricciardetto" des Niccolò Forteguerri (1674–1735) aus Pistoja, der in seiner Jugend Terenz übersetzte und burleske Gedichte schrieb, wurde aus Scherz begonnen. Mit erhabenen, aber versteckten Zielen fortgesetzt und beendet, wurde er jedoch geradezu eine Geißel für die römische Kurie, in deren Dienst der Dichter in Glück und Unglück lebte.

Ricciardetto, der jüngere Bruder Rinaldos, hat den Sohn des Königs der Kaffern getötet, und dieser belagert daher Paris; hier aber verliebt sich seine Tochter Despina in Ricciardetto. Das Liebespaar wird durch Zaubereien vereint und getrennt, während Roland und Rinaldo zu Königen gekrönt

werden, da Karl der Große in Ronceval durch eine Mine in die Luft gesprengt worden ist. In diesen so einfachen Stoff sind die seltsamsten und wunderlichsten Abenteuer und Phantasien eingewebt (s. die beigeheftete Tafel „Vier Bilder aus dem ‚Ricciardetto‘ von Forteguerri“). Rinaldo wird samt seinem Rosse von einer ungeheuern Kröte verschluckt, und Ulviero, Selvaggio und Dudone begegnet dasselbe durch einen mächtigen Walfisch, der in seinem Leibe Ländereien, Häuser und sogar eine Kirche mit Glockenturm trägt. Die Paladine Pulcis, Bojardos und Ariostos liefern Forteguerri Motive, Situationen und Charaktere und kehren hier — zum letzten Male — in Karikaturen umgestaltet, wieder, so wenn Roland wieder gesund wird durch „viel Wasser, wenig Brot und Prügel“. Wie gesagt, eifert Forteguerri vielfach gegen die Laster der römischen Kurie, die er nur allzugut aus nächster Nähe kannte (Citat nach Gries):

„Wohin, Sankt Peter, ist dein Rost geraten,
Auf welchem du dein ärmlich Fischermahl,
Sardellen oder Grundeln, hast gebraten
Mit Jakob und Johann? Vom Himmelssaal

Wirf einen Blick auf diese Renegaten,
Die fetten Erben deiner Müh' und Qual;
Sieh' ihre Speisekammern, Küchen, Keller,
Die vollen Schüsseln, die gehäuften Teller!“

Zwei gewaltig große Riesen vergleicht er dann mit den Refektorien der Mönche, deren ausschweifendes Leben er an den Pranger stellt (XX, 56 ff.; XXIII, 68 ff.), wie er auch gegen seine Mitbürger, die Pistojesen, wegen ihres wahnsinnigen und übermäßigen Luxus loszieht.

Forteguerris Dichtung ist natürlich und schlicht. Er selbst vergleicht seine ländliche und volkstümliche Muse einer „groben Bauerndirne“, die sich vergnügt und „frisch heraus“ singt, „wie ihr's einfällt“, um sich und die anderen zu belustigen; sein Gedicht hat eine einfache, launige Form, worin die Vermählung des Ernsten und Witzigen gut gelungen ist. Die Manier Forteguerris gleicht der Ariostos, gemischt und vermischt mit der Bernis und Tassonis; aber er ist ein direkter Nachfolger Pulcis, und sein sympathischer Ferraù (ein wilder Sarazene, der Mönch und Einsiedler geworden ist) scheint ein Sohn Morgantes und Marguttes zu sein.

Das Zeitalter der Epik schließt mit dem „Befreiten Jerusalem“: die zahllosen Heldengedichte des 17. Jahrhunderts sind mehr oder weniger sklavische Nachahmungen Tassos, selbst der „Adonis“, den eine breite Kluft von dem „Befreiten Jerusalem“ zu trennen scheint, ist im Grunde nur eine übertriebene Erweiterung der schönsten Episode Tassos, der idyllischen Liebe Rinaldos und Armidas. In der Art Tassos sind auch die Parodien der Heldengedichte gehalten: der „Geraubte Eimer“ Tassonis, das erste heroikomische Heldengedicht, das einem einfachen, ja trivialen Stoffe das glänzende Gewand des Epos leiht und ein litterarisches und politisches Ziel verfolgt, und der „Scherno degli Dei“ Bracciolinis, das erste burleske Heldengedicht, das den Göttern und Helden des Epos die Sprache des gemeinen Volkes in den Mund legt, nur damit der Leser lachen soll. Das burleske Epos bescherte Frankreich unter Vermittelung Lallis den „Virgile travesti“ Scarrons, und das heroikomische Gedicht gab Frankreich Boileaus „Lutrin“ und England Popes „Rape of the Lock“.

2. Lyrik und Satire.

a. Die Lyrik nach klassischem Muster.

Wir sahen, wie sich im 16. Jahrhundert die klassische Muster nachahmende Lyrik den reinen Petrarkisten, d. h. den Nachahmern Bembos, entgegenstellte: der ältere Tasso erneuerte die Form, der jüngere den Inhalt. Von ihnen, kann man sagen, stammt die klassizistische Lyrik **Gabriello Chiabreras** (1552—1638; s. die Abbildung, S. 399) her, den wir schon in seinen zahlreichen Epen als Nachahmer des „Befreiten Jerusalem“ kennen gelernt haben (vgl. S. [illegible]). Er war in Savona im Genuesischen geboren, aber in Rom von den Jesuiten erzogen worden. Wegen eines Racheaktes aus der ewigen Stadt verbannt (1576), führte er, fern

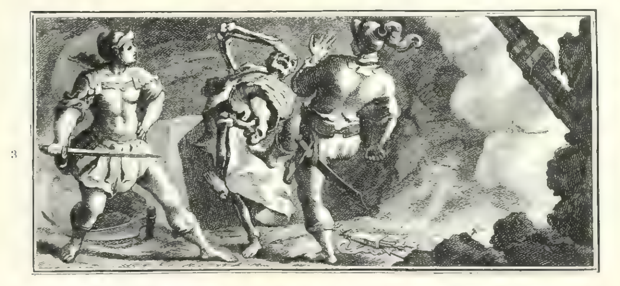
1



2



3



4



G Ghedini in. F Zucchi sc.

Vier Bilder aus dem „Ricciardetto“ von Forteguerri.

(Paris, 1738.)

Erklärung der umstehenden Bilder.

1. Bild: Rinaldo verbrennt die Zauberin Nera, nachdem er die beiden Riesen, die ihr Schloß bewachen, getötet hat (1. Gesang).

2. Bild: Rinaldo und Ferraù, der Mönch geworden ist, prügeln sich (3. Gesang).

3. Bild: Orlandino und Rinalduccio entwaffnen den Tod (10. Gesang).

4. Bild: Ricciardetto kämpft auf der Fahrt nach Cafria mit einem Ungeheuer, das halb Mädchen, halb Schlange ist und Bärenklauen hat (19. Gesang).

von den Höfen Italiens, die er nur selten besuchte, und gesund an Geist und Körper, in seiner Heimat ein fast immer glückliches und ruhiges Leben bis zu einem hohen Greisenalter. Sein Studium der alten und neuen Dichter hatte ihn dahin gebracht, der klassischen griechischen Dichtung die Palme zuzuerkennen: sie wurde für ihn der Inbegriff des Ausgezeichneten, und er ahmte sie in fast allen Dichtungsarten, die er pflegte, nach. Seine Muster in der Lyrik waren natürlich Pindar für die heroische und Anakreon für die leichtgeschürzte Dichtung. Beide hatten vor ihm in Italien nur einige schüchterne und allzu ängstliche Nachahmer gefunden.

Chiabrera verwarf die Petrarkische Stanze und verwendete kurze, ungeteilte Strophen; dann griff er, wie es schon einige Cinquecentisten gethan hatten, zur Pindarischen Ode, mit der Einteilung in Strophe, Antistrophe und Epode (vgl. S. 339), und endlich ahmte er auch die alcäische Ode des Horaz nach, z. B. in einer der Oden auf die Wahl Urbans VIII. Dabei gab er die beiden Elfsilbler, den Neunsilbler und den Zehnsilbler des Lateinischen durch zwei verbundene Fünfsilbler — der erste ist weiblich, der zweite gleitend —, einen Neunsilbler und einen neuen Zehnsilbler, der aus den letzten zehn Silben des italienischen Elfsilblers bestand, wieder. Nach griechischem Gebrauche vereinigte er auch mehrere Worte zu einem (oricrinita, goldhaarig; riccaddobbata, reich ausgestattet) und verwendete kühne Konstruktionen und Metaphern, die nicht für das Italienische paßten; aber er übertrieb dieses Spiel wenigstens nicht. Verdienstvoller als die Einführung dieser Neuerungen, die nur zum geringen Teile von den späteren Lyrikern aufgenommen wurden, war es, daß Chiabrera der verblaßten italienischen Lyrik wieder Adel der Gedanken, Kühnheit, Mannigfaltigkeit, Harmonie und Lebendigkeit verlieh. Man kann ihm zwar einen gewissen Mißbrauch der Mythologie, die Wahl unbedeutender Stoffe, geringe Wärme bei ihrer Behandlung und fortwährende Abschweifungen zum Vorwurf machen, aber man muß auch anerkennen, daß es doch nicht die Schuld Chiabreras war, wenn Italien damals keinen Helden und keine große That aufwies, sondern nur nichtsnutzige und verderbte Fürsten und Minister. Man darf sich also nicht wundern, daß der Dichter von seinem Thema ins Gebiet der Mythologie abschweifte, weil er hier auf Erden und in der Gegenwart nichts zu loben fand, und daß seine Darstellung auf diese Weise etwas übertrieben und kalt wurde.



Gabriello Chiabrera. Nach einem gleichzeitigen Kupferstich wiedergegeben in der im Jahre 1838 zu Genua erschienenen Ausgabe von Chiabreras „Lettere". Vgl. Text, S. 398.

Da Chiabrera an seinen Zeitgenossen nichts zu rühmen weiß, singt er in seinen „Heldenkanzonen" (Canzoni eroiche) von ihren glänzenden Vorfahren.

So feiert er den großen Gian Giacopo Trivulzio, „den Entdecker eines neuen Weges über die Alpen", Francesco Gonzaga, den Sieger am Taro, oder Giovanni dalle Bande Nere, den berühmten Feldherrn. Häufiger aber als die übrigen italienischen Fürsten besingt er die Großherzöge von der Toskana, seine besonderen Gönner, mit Umsicht passende Gelegenheiten für seine Lobeserhebungen herausfindend, so wenn ihm das Ballspiel, das Cosimo II. wieder in Mode gebracht hatte, um die toskanische Jugend zu

kräftigen, als ein Anknüpfungspunkt für eine geschickte Schmeichelei dient. In diesem Spiel erblickte Chiabrera, der es in mehreren Kanzonen besang, gern ein Abbild der feierlichen Spiele Griechenlands und führte seinen Ursprung sogar auf Odysseus zurück. Auch die einzigen Unternehmungen, die man damals hätte national nennen können, der Krieg Venedigs gegen die Türken und der Feldzug Cosimos II. und Ferdinands II. gegen die Barbaresken, wurden von ihm in vierzehn Kanzonen besungen, in denen er den eingeschlummerten italienischen Mut wieder zu erwecken suchte.

Kälter lassen die „Heiligen-Kanzonen" (Canzoni sacre); die besten darunter beschreiben Giovan Battista Castellos Gemälde und entwerfen ein anmutiges, rührendes Bild von der Jungfrau Maria. Im allgemeinen vermischen sich darin aber die Mythologie und die Erzählungen der Bibel. Rhetorisch und platt sind auch Chiabreras Invektiven gegen Luther, Calvin und Theodor Beza, die er sicher schrieb, um sich Urbans VIII. Gunst zu gewinnen. In diesem Papste erblickte der Dichter nicht den Verfolger Galileis und der Freidenker des 17. Jahrhunderts, sondern den gebildeten Beschützer der Musen und der schönen Künste.

Mehr als die religiösen Gedichte Chiabreras fesseln uns die „Moralischen Kanzonen" (Canzoni morali), die ernste Gedanken in harmonischen Versen ausdrücken. Am besten aber gelang Chiabrera die leichtgeschürzte Dichtung, die Nachahmung Anakreons, der, wie wir gesehen haben, schon im 16. Jahrhundert von Torquato Tasso mit Glück nachgebildet worden war (vgl. S. 335). Die Versmaße dieser reizenden Kanzonetten, die von Liebe und Gastmählern singen, entlehnte Chiabrera ohne Zweifel fast alle den französischen Dichtern der „Plejade", besonders Ronsard, den er jedoch an metrischer Mannigfaltigkeit übertraf. Es gibt bis zu jener Zeit nichts Vollendeteres in der italienischen Lyrik als seine drei Kanzonetten an Geronima Corte, in denen er sie nach Savona einladet und bei Erwähnung des Meeres, der Wälder und der Quellen mit lebendigem und frischem Kolorit die alten Fabeln von Arion, Arethusa und Siringa neu besingt. Welche Behendigkeit, Leichtigkeit und Grazie walten ferner gleich in seinen ersten Gedichten über die Vergänglichkeit der Schönheit, über die Augen, die Wangen, die Hand und das Antlitz seiner Herrin! Chiabrera, der ein sehr lebendiges Naturgefühl und in hohem Grade die Fähigkeit anschaulicher Schilderung besaß, gefiel sich besonders darin, den Tagesanbruch und die Freuden und Reize des Landlebens darzustellen. Wie wir sehen werden, wirkte er sowohl auf die Lyrik des Wiederaufschwunges, besonders Parini, Monti und Foscolo, als auch auf die „barbarische" Lyrik Carduccis und seiner Schule stark ein.

Die Absicht, die italienische Lyrik durch die Nachahmung der Klassiker zu erneuern, verfolgte ebenso wie Chiabrera auch Fulvio Testi aus Ferrara (1593–1646; s. die Abbildung, S. 492), der dem Ligurier an Männlichkeit der Gefühle und Begeisterung überlegen war. Er neigte, wie Chiabrera, zu einem ruhigen Leben, aber da er aus einer bürgerlichen Familie stammte, mußte er Ämtern und Ehren nachjagen. So wurde er Höfling und diente fast sein ganzes Leben lang den Estensern als Kustos der herzoglichen Bibliothek und als Gesandter, wobei er halb Europa durchreiste, um seiner Herren Interessen zu verfechten. Zuletzt wurde er, wie Ariosto, Statthalter der Garfagnana (1639–42). Als Belohnung für alle seine Leistungen warf man ihn endlich am 27. Januar 1646 in den Kerker, weil er, wie alle bedeutenden Italiener jener Zeit, die Spanier verlassen und den Kardinal Mazarin heimlich um das Amt eines Sekretärs bei dem französischen Protektorate in Rom gebeten hatte. Hier im Kerker starb er einige Monate später (28. August).

Testi begann seine dichterische Laufbahn („Rime", Verse, 1617) als Anhänger der neuen Art Marinos. Um dessen Bekanntschaft zu machen, begab er sich sogar 1613 eigens nach Neapel. Bald ging er aber in Chiabreras Lager über, der, wie er in der zweiten Ausgabe seiner Gedichte

(1627) versicherte, „der erste war, der den Kampfplatz der pindarischen Nachahmung betrat". Da es ihm indessen deuchte, „daß gänzliches Verbleiben bei der griechischen Weise Dunkelheit erzeugen könnte", wählte er Horaz zum Muster, „einen sehr bedeutenden Nachahmer Pindars". Wie die Gedichte seines Vorbildes, dessen Stil und Gedanken er besser als irgend ein anderer Italiener nachahmte, ohne ihn einfach abzuschreiben, haben die seinigen in erster Linie moralischen Inhalt, und wie Horaz ist Testi bald Stoiker, bald Epikureer, wie jener unbeständig, flatterhaft, ehrgeizig, unruhig. Den horazischen Gedanken gibt er ein ganz neues und originelles Aussehen durch die Natürlichkeit der lyrischen Übergänge, die mannigfaltige, gefällige und edle Harmonie des Verses, die Würde, die er in seine Worte legt, die Erhabenheit seiner Gedanken und das glänzende Gepräge seiner Erfindungen. Manchmal erreicht er wirklich fast das Höchste in der Form und hat wahrhaft glänzende Schönheiten, so daß Leopardi sagen konnte: „Wäre er in einem weniger barbarischen Zeitalter geboren worden, und hätte er Muße gehabt, seinen Geist mehr zu bilden, so wäre er unzweifelhaft unser Horaz geworden und vielleicht wärmer, ungestümer und erhabener als der Lateiner." Obwohl Testi stets aufrichtig und begeistert ist, vermeidet er in der Hitze des Schaffens nicht immer künstliche Antithesen, wunderliche Metaphern, barocke Hyperbeln, Gemeinplätze und Übertreibungen: alles Überbleibsel seiner ursprünglichen künstlerischen Erziehung. Hochberühmt unter seinen moralischen Gedichten ist die Ode „Zum Tadel der stolzen Großen" (In biasimo de' grandi superbi), d. h. gegen den hochmütigen Kardinal Antonio Barberini, den Neffen des Papstes, der später wirklich, wie ihm der Dichter hier voraussagt, schlecht endete:

„Du kleiner Fluß voll Übermut,
Unedler Sohn der trüben Quelle,
Der du in grauser Berge Hut
Im Dunkeln schlugst zuerst die Welle,
Mit kargem Wasser dich bedecktest
Und träg' am Ufer hin die Felsen lecktest

O brause nicht so stürmisch hin,
Schlag' nicht so grimm auf dein Gestade:
Bringt Mai mit Regen dir Gewinn,
Zerschmilzt das Eis durch seine Gnade,
Wird der August doch bald erscheinen
Und sich dein Schwulst in Trockenheit verkleinen.
(Genthe.)

Ein anderes, ebenfalls dem Horaz entstammendes Motiv in Testis Gedichten ist das Lob des Privatlebens im Gegensatz zu dem stürmischen Meere des Hofes, das er tief verabscheute, aber immer wieder von neuem befuhr:

„Nicht Volksgunst, die wechselt und irrt, nicht eine dichtgedrängte Schar Sklaven und Klienten, nicht gesammelte Edelsteine und aufgehäuftes Silber können ein Menschenherz auf Erden glücklich machen. Glücklich ist der, der in sicherer Freiheit arm, aber zufrieden die Tage dahinlebt, und der, frei von Hoffnung und frei von Qual, nicht nach Glanz strebt und Ehren verachtet."

Nicht wenige moralische Betrachtungen gab ihm auch Rom ein, die „große Zauberin": es bestrickte und rührte ihn durch die Ruinen seiner erhabenen Bauten, die an die römische Tugend erinnerten und so die Verderbtheit seiner Zeit desto schärfer hervorspringen ließen. An dieser verachtet er vor allem den übertriebenen Luxus; viel lieber will er mit dem Scythen ein Nomadenleben führen und seine Milch in einer ländlichen Hütte trinken.

Aber mehr als in den moralischen und Liebesliedern, in denen er nach properzischer Weise gleichfalls eine Cynthia besang, zeichnete sich Testi in seinen politischen Liedern aus. Für Chiabrera war die Politik ein Mittel, um der Lyrik Mannigfaltigkeit und Neuigkeit zu verleihen. Nie z. B. deutete er direkt das von Karl Emanuel I. in seinen staatsmännischen Träumen ersehnte Unternehmen der Befreiung Italiens von dem spanischen Joche an, das Boccalini, wie wir sehen werden, kaum mehr erleben konnte, das aber Tassoni erlebte und in seinen „Filippiche" feierte, und dem auch Marino in einigen seiner Gedichte zujubelte. Testi nun folgte nicht

dem Beispiel Chiabreras, sondern dem seiner beiden Freunde Tassoni und Marino und forderte den Herzog in einigen berühmten Quartinen auf, die Befreiung Italiens zu betreiben:

„Karl, das edle, unbesiegte Herz, von dem das unterdrückte Italien Hilfe erhofft, warum wartet er, warum zögert er, warum hält er noch inne? Dein Zaudern bringt uns Verlust. Entfalte die Fahnen, sammle die Scharen, laß die Welt deine Siege sehen! Wer außer dir vermag die Fessel zu sprengen, von der Hesperien schon so lange umwunden ist? In deinem Schwerte liegt sein Friede, und seine Freiheit beruht auf deinem Arm. Karl, wenn deine Tapferkeit diese Hydra tötet, die die Welt mit so viel Köpfen betrügt, wenn du diesen Geryon niederwirfst, der Italien unterdrückt, so will ich dich Alkides nennen. Verachte nicht die Bitten und die Lieder, mit denen wir dir nahen!“



Fulvio Testi. Nach einem Gemälde von Luigi Lana (1597–1646, Kupferstich von A. Gajani), wiedergegeben in der 1817 zu Modena erschienenen Ausgabe der „Opere“ Testis. Vgl. Text, S. 400.

Besser zeichnet Testi die trostlose Lage des Vaterlandes in einem damals ohne Namen und mit der Widmung „an den unbesieglichsten und ruhmreichsten Fürsten Karl Emanuel, Herzog von Savoyen“ veröffentlichten Gedichte, das sicher ein Jugendwerk von ihm ist.

Italien, als Frau „von königlichem Anblick“ dargestellt, erscheint dem Dichter in Thränen und in Ketten. Nachdem sie ihm ihren früheren Zustand und ihr jetziges Elend unter den Spaniern geschildert hat, befiehlt sie ihm, zu Karl Emanuel zu gehen und ihn zu fragen, warum er mit seinem Rächeramte zögere, da ja die spanische Monarchie eine Statue mit silbernen Armen, goldenem Haupte, aber thönernen Füßen sei. „Warum zögert er denn? Der Himmel fördert gnädig seine Triumphe und seine Ruhmesthaten. Es schwindet der Winter, April kehrt wieder, und die Welt erwartet Großes von ihm. Warum Waffenstillstand? Warum Friede? Ich rufe aus tiefstem Herzensgrunde: Rache!“

Marino und Testi priesen den Herzog, der selbst kein gewöhnlicher Dichter war, nicht allein. Zahllos sind die aus Furcht vor der spanischen Rache anonym auf fliegenden Blättern erschienenen Gedichte aus Neapel, Modena, Bologna, Venedig, der Mark und Piemont, die fast aus einem Herzen und mit einer Stimme Karl Emanuel zujubeln und ihn anspornen. Nicht weniger leidenschaftlich und in der Form mangelhaft wie jene Gedichte, aber voll männlicher Gefühle sind die politischen Prosaschriften, die gleichfalls anonym erschienen und weit hin verbreitet waren.

Testi war nicht der einzige Nachahmer Chiabreras. Sein Genosse bei der Reform der Lyrik und besonders der Metrik war Ottavio Rinuccini aus Florenz (1564–1621), der bekannte Erfinder des Melodramas, der einige Zeit in Frankreich lebte, wohin er sich in Begleitung der Maria de' Medici begeben hatte. Seine glücklichsten Leistungen sind seine „Canzonette“, die er nach seiner Rückkehr ins Vaterland schrieb (1603). In anderen Gedichten huldigt auch er Karl Emanuel und daneben Heinrich IV. und Ludwig XIII. von Frankreich. Die toskanischen Gedichte des edlen Römers Virginio Cesarini (1595–1624), eines Freundes Chiabreras, Testis und Galileis, hatten moralischen Inhalt und nicht geringen Einfluß

auf die Richtung, die Testi seiner Lyrik gab. Die heroischen und frommen Kanzonen des stolzen Monsignore Giovanni Ciampoli aus Florenz (1590–1643), eines Günstlings der Päpste Gregor XV. und Urban VIII., sind schwerfällig, gequält, dunkel und voll müßiger Beiworte. Unter den Liedern des Ansaldo Cebà aus Genua (1565–1623), eines gelehrten Gräzisten und Bewunderers Petrarcas, sind die moralischen die besten: sie sind erfüllt von Liebe zu seinem Vaterlande, das er von neuem groß sehen möchte, nicht dem Müßiggang und den Lastern hingegeben. Moralischen Inhalt gab er auch der leichten, zierlichen Kanzonette Chiabreras, doch folgte er diesem nur in der heroischen Weise, nicht in der anakreontischen, die er verachtete. Den genannten Dichtern eiferten andere nach, aber bei der ungeschickten Nachahmung Pindars und ihrem Unvermögen, das richtige Maß zu halten, verfielen sie schließlich ebenso wie die Marinisten ins Schwülstige und Überspannte.

b. Der Marinismus und Antimarinismus.

Wie die klassizistische Lyrik aus dem Bestreben entstanden war, im Gegensatze zu dem eintönigen Petrarkismus des Cinquecento etwas Neues zu schaffen, so entstand aus dem gleichen Grunde die lyrische Art Marinos. Aber, seltsam zu sagen, beide Richtungen waren mit Petrarca durch mehr oder minder deutliche Bande verknüpft, und wenn man bei der klassizistischen Lyrik Petrarcas Einfluß, besonders zu Anfang, nur in der Form und in dem Wortschatze bemerkt, so ist die Art Marinos zum guten Teile nichts als eine Übertreibung des Petrarkismus des 16. Jahrhunderts, wenigstens wie er von den neapolitanischen Dichtern Costanzo, Epicuro, Rota, Tansillo umgeformt wurde, bei denen er ein spitzfindiges, übertriebenes, epigrammatisches Wesen annimmt.

Die Geschmacksverirrung des Marinismus zeigte sich, wie wir sehen werden, mehr als in der Prosa in der Dichtung, und hier besonders in der Lyrik, wo „der Hagel von Geistreicheleien und Redefiguren" (Manzoni) doch nur in kürzeren Produkten niederging; der epische oder dramatische Schriftsteller dagegen konnte in längeren Werken auf die Dauer den Zwang, stets in Übertreibungen reden zu müssen, nicht aushalten.

Unter dem heißesten und leuchtendsten Himmel und in dem üppigsten Gebiete Italiens geboren, mit bedeutenden physischen und psychischen Gaben ausgestattet, in der Schule der erwähnten neapolitanischen Lyriker erzogen, die zum Übertriebenen und Spitzfindigen neigen, und weitergebildet in der Tassos und Guarinis, in deren leichten Gedichten, wie wir gesehen haben, dieselben Fehler zu Tage traten, brauchte Marino (vgl. S. 387) sich nicht besonders anzustrengen, um seine kühne und zügellose Dichtweise, die etwas vom heutigen Romantizismus hat und ihm ein so eigenartiges Gepräge geben sollte, zu finden. Unbestrittenen Einfluß auf seine Art mußte die neue philosophische Schule des Kalabresen Bernardino Telesio haben, der, wie Marino sagt, den Geist „gegen den unbesiegten Führer der peripatetischen Familie" (Aristoteles) zu erheben wagte und durch Zugrundelegung der Empfindung bei den Untersuchungen der wahren Wissenschaft die Bahn öffnete. Auch ein zweiter Neapolitaner, Giambattista della Porta, den wir schon als Lustspieldichter kennen gelernt haben (vgl. S. 313), ein scharfsinniger Beobachter der Naturerscheinungen, wirkte stark auf Marino ein und nicht minder der große Galileo Galilei, dessen Entdeckungen und Erfindungen der Dichter im „Adone" (X) so lebhaft bewunderte. Wie diese Entdecker neuer Wahrheiten, so wollte auch er, wie Chiabrera, auf dem Gebiete der Kunst irgendwelche „Neuigkeiten" finden, denn diese allein konnten nach seiner Ansicht die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen. Und wie diese antiaristotelischen

Philosophen und Gelehrten, so war auch er ein Verächter der Regeln, die Aristoteles als Frucht der langen Erfahrung der Alten zusammengestellt hatte; er glaubte, daß die Unabhängigkeit und Ungebundenheit das wahre Prinzip der Dichtkunst und der übrigen schönen Künste sei.

Nach seinen ersten Jugendgedichten (1592) und der gefeierten, noch vor seinem zwanzigsten Jahre geschriebenen Kuß-Kanzone (Canzone dei baci), die das besonders beliebte Thema der Madrigale Tassos und Guarinis behandelt, in viele Sprachen übertragen und in Musik gesetzt wurde (Rime. Venedig 1602, Kanzone I), erschienen seine zahlreichen lyrischen Gedichte in verschiedenen Sammlungen. Die größte davon, die oft neugedruckte „Leier“ (Lira, 1608–14) enthält, in drei Teile zerfallend, Liebes-, See-, Wald-, Helden-, Trauer-, moralische, geistliche u. s. w. Sonette (I), Madrigale und Kanzonen (II) und Gedichte vermischten Inhaltes (III), alle in Kategorien geteilt und „Liebesgedichte“ (Amori), „Lobpreisungen“ (Lodi), „Thränen“ (Lagrime), „Andachten“ (Devozioni) und „Launen“ (Capricci) betitelt. Die Gedichte dieser Sammlung sind im allgemeinen Liebeslieder; die Liebe Marinos ist aber nicht die ideale, platonische, sondern die sinnliche, und auch diese ist nicht tief und glühend, sondern flatterhaft und unbeständig: wie Ovid, dem er folgt, und den er fortwährend nachahmt, entflammt sich der Dichter leicht für alle Schönheiten und verlöscht leicht. Es fehlt ihm daher an Wärme und Gefühl; dafür hat er aber Phantasie und Geist, und dieser Eigenschaften bedient er sich, um seine überspannten Antithesen und seltsamen Metaphern zu schmieden. Im allgemeinen ist er sehr wenig originell: er nimmt auch hier, wie im „Adone“, sein „Eigentum“ aus dem berühmten Sammelbande von Citaten, den er sich angelegt hatte. Außer von Ovid und allen Lateinern – unter den griechischen Lyrikern benutzte er nur Theokrit – entlehnt er von den Humanisten (Pontano u. s. w.), von den vorsecentistischen Vulgärdichtern des 15. Jahrhunderts (Serafino dell' Aquila, Tebaldeo u. s. w.), von den Cinquecentisten (Tasso, Guarini, Tansillo), von den Franzosen (Ronsard, Malherbe) und von den Spaniern (Lope de Vega u. s. w.).

Die „Hirtenflöte“ (Sampogna, 1620), in zwei Teilen, enthält acht der Sage entnommene Idylle (Orpheus, Aktäon, Ariadne, Europa, Proserpina, Daphne, Syrinx und Pyramus und Thisbe) und drei Hirtenidylle samt den „Seufzern des Hirten Ergasto“ (Sospiri d'Ergasto pastore). Am schönsten sind die drei Hirtenidylle „Die braune Hirtin“ (La bruna pastorella), „Die geizige Nymphe“ (La ninfa avara), „Der Liebesstreit“ (La disputa amorosa), letzteres eine Überarbeitung eines der „Familiengespräche“ (Colloquia familiaria) des Erasmus. Die „Galerie“ (Galleria, 1620), eingeteilt in „Gemälde“ (Pitture), „Fabeln“ (Favole), „Geschichten“ (Istorie), „Bilder“ (Ritratti) und „Einfälle“ (Capricci) und die „Skulpturen“ (Sculture), eingeteilt in „Statuen“ (Statue), „Reliefs“ (Rilievi), „Modelle“ (Modelli), „Medaillen“ (Medaglie) und „Einfälle“ (Capricci) enthalten Madrigale, Sonette, Kanzonetten u. s. w., die Kunstwerke von Rubens, Guido Reni, den Caracci, Tizian, Bronzino u. s. w. erläutern, und Porträts berühmter Männer. Nicht alle diese Gedichte, in denen der Vers harmonisch und gewandt ist, und in denen sich eine bedeutende natürliche Beanlagung verrät, sind durch Übertreibungen und Fehler verunziert. In einigen schönen Sonetten stellt er sehr lebenswahr die Eifersucht und den Schlaf eines Verliebten dar oder behandelt das Zusammentreffen mit der geliebten Frau in der Hölle, jenes weitverbreitete Motiv, das ein im 15. Jahrhundert in Neapel lebender spanischer Dichter erfand (Cariteo, vgl. S. 249), und das von Di Costanzo und anderen italienischen und fremden Dichtern nachgeahmt wurde. Das Sonett schließt sehr wunderlich mit dem Ausspruch, daß an jenem Orte der Qual beide Verliebte die Hölle haben werden: sie in seinem Herzen, er in ihren Augen.

Sehr schön unter Marinos moralischen Gedichten ist das berühmte Sonett über das menschliche Leben, das jedoch einer Schöpfung seines Zeitgenossen und Freundes Camillo Pellegrino nachgeahmt ist:

„Es öffnet der unglückliche Mensch, wenn er zu diesem leidensvollen Leben geboren wird, die Augen eher zum Weinen als der Sonne entgegen; und kaum ist er geboren, so liegt er auch schon gefangen in den festen Windeln. Als Kind, wenn ihn nicht mehr die Milch ernährt, verbringt er sein Leben unter der strengen Zuchtrute. In stärkerem und heitererem Alter erlebt er dann zwischen Schicksal und Liebe Tod und Wiedergeburt. Wie viele Mühsale und wie vielfachen Tod duldet er doch, elend und bettelarm, bis er den alten Leib, gebückt und erschöpft, auf einen schwachen Stab stützt! Endlich umschließt ein enger Stein seine sterbliche Hülle, so schnell, daß ich seufzend sagen muß: ‚Von der Wiege bis zur Bahre ist es nur ein kurzer Schritt.'"

Unter den politischen Gedichten Marinos enthält eines der an Rom gerichteten edle und patriotische Gedanken: Rom, das einst die Königin der Welt war, ist jetzt nur noch ein Sammelplatz von Altertümern. In einem anderen Sonett tröstet er sich aber darüber in dem christlichen Gedanken, daß die ewige Stadt, von den Päpsten neu errichtet, mit Gott an der Herrschaft über die Christenheit teilnimmt. Außer in dem ersten dieser beiden Sonette hat Marino niemals erhabene patriotische Gefühle geäußert, obgleich auch er von Karl Emanuel sang. In einem der moralischen Sonette schwingt er sich dagegen auf den Flügeln der Phantasie bis zu Gott empor, um dessen Wesen zu erkennen; als er aber gezwungen wird, auf die Erde zurückzukehren, ohne den Schleier im geringsten lüften zu können, gesteht er: „Je weniger ich dich begreife, um so mehr kenne ich dich."

Von wunderbarem Reize sind Marinos bukolische und Hirtensonette, und nicht weniger anziehend sind die anschaulichen Bilder, die er als guter Neapolitaner und Nachahmer Sannazaros, Rotas und Tansillos in seinen „Seegedichten" (rime marittime) von dem göttlichen Golf entwirft, endlich seine „polyphemischen Sonette" (sonetti polifemici), als deren Erfinder er sich rühmt. Sie handeln von der hoffnungslosen Liebe des borstigen und rohen Polyphem zu der schönen, himmlischen Galatea.

Binnen kurzer Zeit bevölkerte sich Italien mit Marinisten, die, wie alle Nachahmer, die Fehler des Meisters übertrieben. Es waren überspannte Dichterlinge, die von schielenden, buckeligen, kahlen, trinkenden, tauben, stummen und noch schlimmeren Weibern oder von den eigenen Krankheiten sangen, die ihre Herrinnen „göttliche Ungeheuer" nannten und ihren Mund „rosige Himmel", ja die sogar das Ungeziefer beschrieben, das auf ihrem Kopf oder Leib umherspazierte, während ihre Gedichte „Mißgeburten des Schmerzes" und ihre Seufzer „schmerzerfüllte Trompeten des Schmachtens" waren. Unter ihnen wurden vor allen zwei bologneser Juristen berühmt: Achillini und Preti. Von Claudio Achillini (1574–1640), einem Professor der Rechte, der an den Höfen von Rom und Paris lebte, viele seiner Gedichte an Richelieu richtete und schließlich in seiner Villa zu Sasso ein ruhiges, behagliches Dasein führte, sind viele Dichtungen nur allzu berühmt, darunter das von den Franzosen selbst bewunderte Sonett an Ludwig XIII., der nach der Eroberung von La Rochelle nach Susa kam und Casale befreite („Schwitzt, o ihr Feuer, um Metall zu schaffen"), ferner die Ode auf die Geburt Ludwigs XIV., die ihm eine goldene Kette im Werte von tausend Scudi einbrachte, das Sonett auf die blonde Silvia, auf deren „Haupt der Tajo flutet", der „gewaltig stürmt zum Meere", d. h. zu ihrem schönen Antlitz, das „jeglicher Schöne Meer" ist, und noch andere Gedichte wegen nicht geringerer Überspanntheiten. Ein Madrigal auf den Hirten Lesbino, der eine Rose in der Hand hat, lautet:

Il fior sospira odori,	Die Blüte atmet Düfte,
Lesbin respira ardori;	Lesbin atmet Liebesglut;
L'odor dell' uno odoro,	Den Duft der einen rieche ich,
L'ardor dell' altro adoro:	Die Glut des andern bete ich an;
Ed odorando ed adorando i' sento	Und riechend und anbetend fühle ich
Dall' odor, dall' ardor ghiaccio e tormento.	Vom Duft, von der Liebesglut Eis und Qual.

Girolamo Preti (1582—1626), ein Höfling der Estenser und der Kardinäle Pio Emmanuele von Savoyen und Francesco Barberini, dem er nach Spanien folgte, hatte mehr Geist und war wegen des beißenden Witzwortes berühmt, das Tassoni ihm zugeschleudert hatte:

„Ein Dichter, den man krönt mit höchstem Ruhme,
Zur Zeit als Stank statt Duft entströmt der Blume."

Als er Marino in Turin kennen gelernt hatte, gab er die Rechtsgelehrsamkeit auf und widmete sich der Dichtkunst. Von seinem Vorbild nimmt er freilich nur die Form: inhaltlich macht er sich gern von ihm los, weil er eine geistige, platonische Liebe besingt und Unkeuschheit und Sinnlichkeit verabscheut. Obwohl er die Art Marinos in kühnen Metaphern und gesuchten Antithesen nachahmt und übertreibt, zeigt er doch in einigen Gedichten Einfachheit und Natürlichkeit, Schwermut und Naturgefühl. Seine schönste Dichtung ist das lange Idyll „Salmace", das zwar die Idylle Marinos nachahmte, weil dieser nun einmal für den Erfinder der Art galt, aber ganz selbständig der Fabel Ovids folgt; es wurde ins Französische, Spanische und Lateinische übersetzt.

Mit Preti und seinem Freunde Antonio Bruni aus Manduria in Terra d' Otranto (1593—1635), der gleichfalls einer der weitgehendsten Marinisten, bekannter aber als Verfasser von sechsundzwanzig „Heroischen Briefen" (Epistole eroiche) war, begann eine schwache Gegenbewegung gegen Marino, die jedoch erst bei dem berühmtesten Gegner des neapolitanischen Dichters, Tommaso Stigliani (vgl. S. 386), mit aller Deutlichkeit hervortrat. In seinem „Mondo nuovo" beschrieb Stigliani mit klarer Anspielung auf Marino den „Fischmenschen", und schon in der dritten Ausgabe seines „Liederbuches" (Canzoniere, 1623) hatte er die „idyllische Manier" seines Nebenbuhlers und der Marinisten ins Lächerliche gezogen. Sich selbst erklärte er gleichzeitig für einen Petrarkisten, um sich in Gegensatz zum Marinismus zu stellen, der, wie gesagt, aus Opposition gegen den Petrarkismus entstanden war.

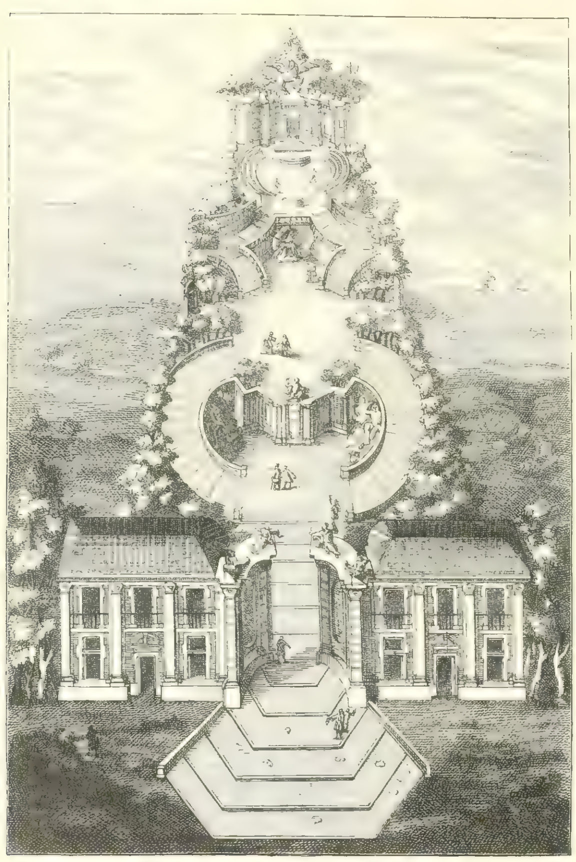
Ein bestimmteres Ziel absichtlicher Abkehr vom Secentismus hatte eine Dichterschule, die mitten im Sitze des Marinismus, im Süden Italiens, die Rückkehr zu Petrarca und dem reinen Petrarkismus des 16. Jahrhunderts predigte und vollzog. Im 17. Jahrhundert hatte es nicht an reinen Petrarkisten gefehlt. Ein Freund Torquato Tassos, der Rechtsgelehrte Salvatore Pasqualoni aus den Abruzzen, hatte schon „Rime" (Gedichte, 1620) nach der „guten Weise", nicht nach „den Wunderlichkeiten" der Zeit verfaßt, als zwei gleichalterige junge Leute, Pirro Schettini aus Kalabrien (1630—78) und Carlo Buragna aus Alghero auf Sardinien (1632—79), einen wahren Feldzug gegen den Secentismus eröffneten. Schettini, der in seinen Jugendgedichten selbst Marinist war, wurde für den Petrarkismus durch einige alte Mitglieder der Parrhasischen Akademie gewonnen, die den guten Geschmack in der Lyrik vor und bei dem Wüten des Marinismus besonders durch das Beispiel des Sertorio Quattromani (1541?—1605?) und Cosimo Morelli aufrecht erhalten hatte. Des letzteren einfache und korrekte „Rime" wurden schon 1595 veröffentlicht, während er noch bis 1620 lebte. In dieser Akademie, deren Vorsitzender Schettini im Jahre 1648 wurde, verbreitete er seine Gedanken. Damals lernte er Buragna kennen, der von 1657—65 in Cosenza lebte und sein ergebener

Schüler und Freund wurde. Die „Rime" Schettinis, die nach seinem Tode veröffentlicht wurden (1692), sind korrekt, elegant, phantasievoll und leidenschaftlich. Sie besingen in Nachahmung Petrarcas eine tief empfundene Liebe, die freilich nicht immer platonisch blieb, und enden petrarkisch in religiösen Gedankenreihen. Nachdem Schettini das Gewand eines Kanonikus angelegt hatte, starb er, noch nicht fünfzigjährig, allein und traurig. Buragna überlebte ihn nur ein Jahr. Seinen petrarkischen und platonischen Gedichten, die ebenfalls erst nach seinem Tode erschienen (1683) und sehr bescheiden und anspruchslos sind, gebricht es gänzlich an Phantasie. Petrarkisten waren neben diesen beiden Dichtern auch Carlo d'Aquino aus Palermo, der in seiner Jugend ein Marinist, aber in seinen religiösen Gedichten (1654) ein Nachahmer Schettinis war, und Federigo Nomi aus Arezzo (1633—1705), Professor an der Universität Pisa und dann Pfarrer in Monterchi, dessen Gedichte maßvoll, ernst und voll historischer und philosophischer Gedanken sind.

c. Die Arkadia.

Dasselbe Bestreben nun wie alle die genannten Petrarkisten, gegen den schlechten Geschmack des 17. Jahrhunderts aufzutreten und die Dichtkunst zu ihrer ursprünglichen Reinheit zurückzuführen, hatte eine am 5. Oktober 1690 in Rom gegründete Akademie, die „Arcadia, conversazione di belle lettere" (Arkadia, Unterhaltung über schöne Litteratur). Sie ging hervor aus einer Gesellschaft von Gelehrten, die sich zum größten Teil schon vom Januar 1656 an zu dem Zwecke, die Moralwissenschaften zu studieren, bei der berühmten Königin Christine von Schweden, der Tochter Gustav Adolfs, zu vereinigen pflegten. Diese hatte nach ihrer Abdankung den Protestantismus abgeschworen und ihren Wohnsitz in der Stadt der Päpste genommen; nach ihrem Tode (1689) wurde sie von ihren dankbaren Freunden unter dem Titel Basilissa (Königin) zur Schutzpatronin der neuen Versammlung ausgerufen. Es waren vierzehn Gründer aus allen Teilen Italiens: der Abate Giuseppe Paolucci aus Spello, Herausgeber einer schönen Sammlung von Gedichten Chiabreras; Vincenzo Leonio aus Spoleto; Silvio Stampiglia aus Civita Lavinia, Verfasser berühmter Lust- und Trauerspiele; der Abate Carlo Tommaso Maillon de Tournon und Paolo Coardi aus Turin, später Missionar in China; der Kanonikus Agostino Maria Taia aus Siena; Paolo Antonio del Negro und Pompeo Figari, gleichfalls Abate, aus Genua; der Ritter Melchiorre Maggio aus Florenz; der Römer Giacomo Vicinelli; Paolo Antonio Viti aus Orvieto und der berühmteste von allen, der Advokat Giovan Battista Zappi aus Imola, den wir samt seiner Frau als gefeierten Arkadier kennen lernen werden. Der bedeutendste Geist unter den Gründern und der Akademie überhaupt war nicht sowohl der Abate Giovan Mario Crescimbeni aus Macerata (1663—1728), der bekannte Verfasser der „Geschichte" und der „Kommentare" der italienischen Dichtkunst, sondern der kalabresische Rechtsgelehrte Gian Vincenzo Gravina aus Roggiano (1664 bis 1718), der künftige Verfasser der „Ragion poetica" (Dichtkunst), der aus dem heimatlichen Cosenza die neuernden Gedanken der cosentiner Akademie und Schettinis mitgebracht hatte. Als Muster im Dichten wurden neben Theokrit und Virgil besonders zwei Werke von Neapolitanern, die „Arcadia" Sannazaros (vgl. S. 324) und die „Rime" des sannazarischen Petrarkisten Angelo di Costanzo (vgl. S. 330), aufgestellt. Die Arkadier gaben sich als Hirten, vertauschten ihre Namen der litterarischen Gleichheit wegen mit denen von Hirten, nahmen als Wappen eine von Lorbeer und Fichtengrün umgebene Syrinx an und nannten ihren Sitz, der fast immer auf einem der sieben Hügel Roms, dem Janiculus, war, das „Bosco Parrasio" (Parrhasischer

Hain; s. die untenstehende Abbildung) und ihre Bibliothek „Serbatoio“ (Speisekammer). Der erste Generalkustode der Arkadia war achtunddreißig Jahre lang — bis zu seinem Tode — Crescimbeni, und ihr erster Gesetzgeber im Stile der „Zwölf Tafeln“ Gravina. Das erste der zehn Gesetze bestimmte, daß die Gewalt bei der ganzen Versammlung ruhte.



Das Bosco Parrasio der Arkadia. Nach dem Kupferstich in Crescimbenis „Bellezza della volgar poesia“, Venedig 1730, Bd. VI. Vgl. Text, S. 407.

Die Arkadia, die an Zahl und Bedeutung fortwährend wuchs, nahm Gelehrte und Dichter, die ersten Italiens, auf. Ihr Feld war die „schöne Litteratur“ und besonders die lyrische Dichtkunst. Mitglieder der Arkadia waren die besten lyrischen Dichter nach dem Tode Chiabreras und Testis, die Toskaner Benedetto Menzini, Vincenzo Filicaja, Francesco Redi und die Lombarden Alessandro Guidi, Carlo Maria Maggi und Francesco de Lemene. Diese bildeten sozusagen die erste Periode der Arkadia, an deren Reformgedanken einige von ihnen schon vor ihrem Eintritt als Nachahmer Petrarcas, Dantes, Tassos und Ariostos teil hatten.

Vincenzo di Filicaja aus Florenz (1642–1707; s. die Abbildung, S. 410) war als politischer Dichter in gewisser Beziehung ein Fortsetzer Testis. Wegen seiner ärmlichen Verhältnisse lebte er zurückgezogen in seiner Villa zu Figline, bis ihn Christine von Schweden begünstigte

und Cosimo III. ihn auf Fürsprache Redis zum Senator und dann unter anderem zum Statthalter von Volterra und Pisa (1696 und 1700) machte. Während er mit den Seinen ein elendes Leben auf dem Lande führte, das er in einigen tief empfundenen, aber doch gekünstelten Gedichten besungen hat, wurde er gewaltig von der Belagerung ergriffen, welche die Türken 1683 gegen Wien eröffnet hatten, um den Schandfleck von Lepanto abzuwaschen. Seine fünf berühmten Kanzonen, welche die Befreiung Wiens feiern, sind mit Ausnahme der einen auf den dummen, flüchtigen Leopold von Österreich, den Filicaja als „fromm“ und gar als „Atlas der christlichen Welt“ hinstellte, von nationalem, europäischem und christlichem Interesse; sie atmen, obwohl sie hier und da rhetorisch und wenig originell sind, alle eine kriegerische Glut, eine Freude über die große Befreiung und eine wahre Erkenntlichkeit für die Vorsehung, die Europa vor der Barbarei behütet hat. Schöner als alle ist die auf Sobieski, den Erretter Wiens.

Die spanischen Erbfolgekriege und die Verwüstungen, welche die fremden Heere in Italien anrichteten, gaben Filicaja neue patriotische Verse ein. Berühmt sind seine Sonette und die Kanzone „An Italien“. Er erinnert das schläfrige und feige Vaterland an den inneren Zwiespalt, die alte Tapferkeit und die ruhmreiche Vergangenheit und ruft ihm tief erzürnt zu:

> „Schlaf', feige Buhlin, bis das Schwert sich röte
> Mit deinem Blut und mitten unter Träumen,
> Schlaftrunkne, dich im Arm des Buhlen töte!“ (Gries.)

In den Gedichten, die Filicaja im Auftrage schrieb, zahlt auch er dem Secentismus seinen Tribut und zeigt Preziosität und Schwulst. Einfachheit und Begeisterung finden sich hingegen in den Gedichten religiösen Inhaltes, die er mit wahrem Gefühl schrieb, und die wirklich schön und glücklich gelungen sind.

Der prophetische Geist und der heilige Zorn, von dem Filicaja sich gern ergriffen zeigte, findet sich in noch reichlicherem Maße in den pindarischen Kanzonen des Alessandro Guidi aus Pavia (1650—1712; s. die Abbildung, S. 412). Buckelig und auf einem Auge blind, lebte er unter nicht erfreulichen Verhältnissen am Hofe des Herzogs Ranuccio II. von Parma, bis er sich 1685 in Rom bei Christine von Schweden niederlassen konnte, die ihn besoldete und ihm eine fette Pfründe verschaffte. In seinen Jugendgedichten („Poesie liriche“, Lyrische Gedichte, 1671), verrät er zu sehr die Manier Marinos und Testis, und auf den Rat seines Bewunderers und Freundes Gravina studierte er daher eifriger Dante und Petrarca und folgte nun der pindarischen Weise Chiabreras. Er begnügte sich jedoch nicht damit, letzteren einfach nachzuahmen: in seinen neuen „Rime“ (1704) vereinigte er mit der Art Pindars, den er nicht im Original kannte, dessen Begeisterung und Freiheit er jedoch nachäffte, jene prophetische, phantasievolle, würdige und bilderreiche Darstellung der Heiligen Schrift, die teilweise schon von Filicaja eingeführt worden war. Der große Ruhm, den Guidi bei den Zeitgenossen erntete, beruht ganz auf den Vorzügen seiner prunkvollen und feierlichen, äußerst wohlklingenden, würdevoll und gelassen einherschreitenden poetischen Form; dagegen sind seine Verse jedes wahren Gefühles bar und arm an Gedanken. In der Einleitung zu seiner zweiten Gedichtsammlung rühmt er sich, „der Erfinder einer neuen Art lyrischen Dichtens“ und der Erste gewesen zu sein, der die sogenannte „freie Kanzone“ eingeführt habe, die, wie wir sehen werden, Leopardi besonders teuer war.

Ein guter Teil der Gedichte Guidis huldigt seiner Wohlthäterin, der Königin von Schweden, im Leben und im Tode, ein anderer der Akademie der Arkadier und deren Beschützern, den Farnesi, welche der Gesellschaft in ihren berühmten Gärten auf dem Palatin zwischen den majestätischen und ruhmreichen Ruinen des alten Rom einen Sitz angewiesen hatten. Jetzt

werden diese Trümmer eine Heimstätte Apollos und der Musen sein, die den neuen Bewohnern günstig und ihren Sitten und demokratischen Gesetzen treu sind. Mit solchen Sitten und moralischen Gesetzen gegen die Vorurteile der Zeit kraftvoll und warmherzig vorzugehen, ist die wahre Aufgabe der Dichter, der Arkadier. Guidi selbst nimmt sich daher vor, die Wahrheit zu lehren und nicht zu lügen „mit schmeichelnden Tönen“ wie seine Vorgänger; für ihn gab es kein „schönes goldenes Zeitalter“, aber der Mensch kann, wenn er sich von seinen Leidenschaften befreit, die Unschuld und Einfachheit jenes erträumten Zeitalters erreichen. Die Arkadier sollen als einzige Gottheit die Tugend haben, die Ehren und den eitlen Ruhm dagegen verachten. Und dieselben Anschauungen sind auch in Guidis berühmter Ode „La Fortuna“ (Das Glück) entwickelt.



Vincenzo da Filicaja. Nach einem Kupferstich, wiedergegeben in der 1707 zu Florenz erschienenen Ausgabe von Filicajas „Poesie toscane“. Vgl. Text, S. 408.

Der arme und wunderliche Priester Benedetto Menzini aus Florenz (1646—1704) folgte in einem großen Teile seiner pindarisierenden „Heroischen und moralischen Kanzonen“ (Canzoni eroiche e morali, 1674—80) gleichfalls Chiabrera und Testi. Er war Professor der schönen Litteratur in Florenz und Prato, und als es ihm wegen der Verfolgungen der Jesuiten nicht gelang, den gleichen Lehrstuhl an der Universität Pisa zu erhalten, eilte er 1685 nach Rom, um sich unter den Schutz der schwedischen Königin zu stellen. Diesen Schutz konnte er aber, weil Christine schon 1689 starb, nur vier Jahre genießen, wonach er von Clemens XI. ein Kanonikat und den Lehrstuhl der Beredsamkeit an der Sapienza, der Universität in Rom, erhielt. In seinen heroischen Kanzonen, die nach griechischer Weise in Strophe, Antistrophe und Epode eingeteilt oder Nachahmungen der Tassos waren, behandelte er dieselben Gegenstände wie Filicaja: die Befreiung Wiens (1683), die Eroberung von Budapest (1686) und die vortrefflichen Eigenschaften Christinens von Schweden. Menzini ahmte auch Dante nach, besonders in den siebzehn Elegien (über die Ereignisse seines Lebens, über die Litteratur und Sprache Italiens, über die Politik, über die Experimentalwissenschaft und über seinen Lieblingsdichter Tasso), in seiner Übersetzung der Klagelieder des Jeremias und endlich in den fünf Büchern der „Arte Poetica“ (Dichtkunst, 1688). Hier handelte er nach Vida (vgl. S. 281) und Muzio (vgl. S. 334) vom Heldenepos, von der Tragödie, der Komödie, dem Dithyrambus, der Elegie, der Ekloge, der frommen Dichtung, der Ode, dem reimlosen Verse und dem Sonett und bekämpfte Boileau, der

in seinem „Art poétique“ (1674) die italienischen Dichter etwas scharf mitgenommen hatte. Besser hat er sich jedoch in den „Sonetti pastorali“ (Hirtensonette) hervorgethan, worin er Tolomei, Bardi und Marino übertraf, und in den „Canzonette anacreontiche“ (Anakreontische Lieder). Berühmt unter ersteren sind die „Presagi di tempo piovoso“ (Anzeichen von Regenwetter), ein wahres Meisterwerk auf dem Gebiete des ländlichen Idylls.

Einfache, niedliche und auch korrekte anakreontische Kanzonetten hatte zwar nach Chiabrera, aber noch vor Menzini, auch der unglückliche, verdrehte und anmaßende Francesco Balducci aus Palermo (1579–1642) geschrieben, der daneben auch schwülstige und marinistische Lobgedichte auf römische Adlige und idyllische Lieder verfaßte. Aber Menzini übertraf ebensowohl ihn wie alle anderen anakreontischen Dichter (z. B. Antonio Muscettola († 1679) aus Neapel, Verfasser von lyrischen Gedichten, Epen und Tragödien) in seinen drei Büchern „Canzonette anacreontiche“ (Anakreontische Kanzonetten, VII–IX), die auch „Scherzi giovanili sopra materie appartenenti a Bacco e ad Amore“ (Jugendscherze über Stoffe, die Bacchus und Amor angehören) genannt wurden. Leider beging er die Geschmacklosigkeit, in dieser Form auch religiöse Stoffe zu behandeln — religiöse Stoffe nach anakreontischer Weise! Eine der schönsten unter diesen Kanzonetten ist die „An den Frühling“:

O di fiori	O, der Blumen
E d'amori	und der Liebe
Genitrice primavera,	Erwecker, Frühling,
Deh, ritorna	ach kehre wieder,
Tutt' adorna	ganz geschmückt
Della veste tua primiera!	mit deinem ersten Kleide!
Onde ornata,	Womit geziert,
Coronata	bekränzt
Di bei fior vermigli e gialli,	mit roten und gelben Blüten,
Te ne andasti	du hingingst
E scherzasti	und scherztest
Qual donzella ai nuovi balli.	wie ein Mädchen beim neuen Tanz.

In den Liebesliedern hat Menzini einige der Liebesabenteuer erzählt, die Anakreon entgangen waren, und oft hat er dabei die Naivität seines griechischen Vorbildes erreicht.

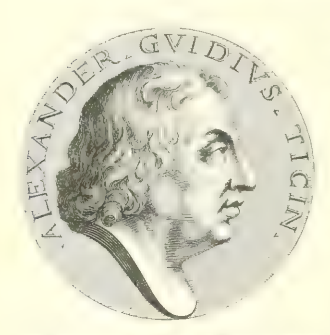
Eines Tages liefern seine Thränen dem dürren Fels Wasser, an dem der treulose Gott seine Pfeile zu schärfen versucht. Als Belohnung dafür verwundet ihn der Arge mit dem schärfsten seiner Geschosse. Der Dichter will schreien, aber Amor ruft ihm zu:

„Klagst mit Unrecht über Schmerz,
Den dir schafft dein eignes Herz!“

In einem anderen Gedichte lehrt der Dichter, wie man über Amor triumphieren kann: man muß sich mit Wein versehen und trinken, immer trinken. Mit starkem, ungewässertem Weine natürlich! Und den Nereiden, die Wasser hineinzugießen versuchen, droht er, er werde nicht mehr ihr Lob singen.

Menzini, den wir auch unter den besten Satirikern der Zeit finden werden, hieß „der große, bewundernswerte Anakreontiker“, und das besonders im Munde seines Meisters, Freundes und Wohlthäters, des scharfsinnigen und witzigen Francesco Redi aus Arezzo (1626–98; s. die Abbildung, S. 413). Weltmann, Naturforscher und Arzt, war Redi ein treuer und ergebener Freund der bigotten toskanischen Großherzöge Ferdinand II. und Cosimo III., deren Frömmelei er, selbst von den Jesuiten erzogen, sich vielleicht allzu geneigt zeigte. Ein schwacher Charakter, aber ein ernsthafter Gelehrter, wurde er ein vorzüglicher Prosaschriftsteller und war der Vervollkommner, wenn nicht der Erfinder des Dithyrambus. Kleine dithyrambische Oden treffen wir schon unter den Gedichten des 15. Jahrhunderts an, und diese haben wohl

Poliziano (vgl. S. 232) zur Abfassung seines Chores im „Orpheus" veranlaßt. Aber erst im 17. Jahrhundert brachte Chiabrera, als er die italienische Lyrik erneuerte, mit seinen dithyrambischen Oden, die er „Vendemmie" (Weinernten) nannte, auch einen „Dithyrambus nach Art der Griechen" auf, der vielleicht älter als alle ist, die der Pisaner Bonavita Capizzali (1625) und der Pistojese Benedetto Fioretti (1627) schrieben. Die Dithyramben dieser beiden Dichter müssen besser satirische Dramen nach griechischer Weise genannt werden und erreichen denjenigen Redis an litterarischem Wert ebensowenig wie die gleichartigen Schöpfungen des Francesco Maria Gualterotti und des Carlo Marucelli (1628), die absonderlich, überspannt und voll seltsamer und lächerlicher Worte sind, wahre „Ungeheuer von Poesie", wie Fioretti seine eigenen nannte. Alle wurden gleich nach der Veröffentlichung von Redis meisterhaftem Dithyrambus vergessen. Der „Bacco in Toscana" (Bacchus in Toskana, 1685) ist inhaltlich und in der scheinbar nachlässigen Form vielleicht von Marino beeinflußt worden, der im dritten Idyll der „Sampogna" (1620) zum Ruhme des Weines gesungen und das Wasser geschmäht hatte.



Alessandro Guidi. Nach einer Medaille, wiedergegeben in der 1726 zu Verona erschienenen Ausgabe von Guidis „Poesie". (Vgl. Text S. 414.)

Der umfassende, bewegliche Geist Redis, seine Herzensgüte, die Liebenswürdigkeit, die Heiterkeit, die Sanftmut seines Charakters, die ihn zum Freunde aller bedeutenden Männer Italiens machten, finden sich in seinem Dithyrambus wieder. Darin wird Bacchus dargestellt, wie er in der mediceischen Villa Poggio imperiale weilt, und aus dem Stegreif erst als begeisterter Beschützer des Weinbergs, dann als berauschter Freund des Weines und endlich im Zustand völliger Trunkenheit besungen. Da der Wein unser Dasein belebt, trinkt und trinkt er und spornt Ariadne an, dasselbe zu thun, wenn sie Venus gleichen will. Nachdem Bacchus die leichten und schlechten Weine, die Pantscher, die miserablen Ärzte, die mit verdünntem Weine heilen wollen, und die verflucht hat, welche die Reben auf sumpfigen Boden pflanzen, mustert er alle Weine Italiens, besonders die toskanischen. Aber die Erde beginnt ihm unter den Füßen zu zittern, und er betritt deshalb sein Kristallschiff, um sich nach dem Hafen von Brindisi zu begeben, während seine Genossen munter schreien und Ariadne eine Kanzone, die „Cuccurucù" (Schrei des Hahnes), singt. Ein Sturm zerreißt jedoch plötzlich die Segel und zerbricht Ruder und Maste. Als das Meer durch zwei Flaschen guten Weins, die an einer Raa aufgehängt werden und wie das Sankt Elmsfeuer leuchten, wieder etwas stiller geworden ist, leert Bacchus eine Schale Montepulciano und weint dabei vor Vergnügen. Endlich wird der Montepulciano, den auch Chiabrera auf den Thron gesetzt hatte, von dem Gotte, der jetzt ganz außer sich ist, zum „König der Weine" erklärt.

Ein anderer Dithyrambus, „L'Arianna inferma" (Die kranke Ariadne), ein Zwillingsbruder des „Bacchus in Toskana", woran Redi seit 1673 arbeitete, wurde nicht vollendet.

Auch auf diesem Gebiete der Dichtung gab es viele Nachahmer, und die Dithyramben zum Ruhme des Weines oder anderer Dinge, sogar des Tabaks, reichen, bald in der Litteratursprache, bald im Dialekt abgefaßt, bis in die Gegenwart. Unter den Zeitgenossen Redis ist ein vertrauter Freund von ihm zu erwähnen, der Florentiner Lorenzo Magalotti (1637—1712), ein Gelehrter und Diplomat, der im Kloster der Philippiner zu Rom endete. Er war, wie wir sehen werden, ein eleganter Prosaschriftsteller, aber wie in seinem Canzoniere: „La donna immaginaria" (Die Frau der Phantasie), fünfzehn kalten platonischen Kanzonen zum Preise einer konstruierten, mit allen Vollkommenheiten ausgestatteten Frau, die nie gelebt hatte, und in seinen „Canzonette anacreontiche" (Anakreontische Lieder) zeigte er sich auch in seinem

Dithyrambus auf die duftreichsten Blumen („La Madreselva“, Das Geißblatt) nur als mittelmäßigen Dichter.

Der Dithyrambus ist nicht die einzige dichterische Schöpfung Redis. Seine Sonette, welche die Anmut des Madrigals mit epigrammatischer Schärfe verbinden, sind ihres ungewohnt einfachen Stiles wegen charakteristisch. Moralisch streng, aber liebenswürdig malt er darin die schlechten Eigenschaften Amors und stellt den Gott weder nach der alten Mythologie und der Art Anakreons in vielen kleinen Bildchen dar, noch erzählt er irgend ein Ereignis aus dem Wirken und Walten des Gottes, das die alten Dichter sich hatten entgehen lassen, noch besingt er endlich, wie viele seiner Vorgänger, die wohlthätigen Wirkungen einer edlen und erhabenen Liebe, sondern verwendet vollkommen neue Motive. In einem seiner Sonette z. B. erzieht Amor, zu einem strengen Lehrer umgewandelt und mit einem gehörigen Stock bewaffnet, seine zahllosen Schüler mit Qualen und „bitteren“ Belehrungen:

„Und doch blüht noch die böse Schul' auf Erden,
Schon alt ist mancher, ohne drin zu lernen;
Doch nein, sie lernen alle, Narr'n zu werden.“



Francesco Redi. Nach einem Kupferstich von Domenico Tempesti, wiedergegeben in der 1702 zu Florenz erschienenen Ausgabe der „Sonetti“ Redis. Vgl. Text, S. 411.

In einer Reihe ernster und klarer Sonette, Kanzonen, Kanzonetten und Madrigale, dem „Trattato di Dio“ (Abhandlung über Gott) und dem „Rosario di Maria Vergine“ (Rosenkranz der Jungfrau Maria), brachte in seinem Alter der Graf **Francesco de Lemène** aus Lodi (1626—1704) die tiefen Geheimnisse der Theologie zum Ausdruck, ein eher didaktisches als lyrisches Thema. Er war dramatischer, makaronischer, burlesker und Dialektdichter, war in der Jugend schwülstiger und süßlicher Marinist gewesen und hatte dann Chiabrera in Kanzonetten und Madrigalen nachgeahmt, die er „Capricci“ (Launen) nannte, und in denen er nicht ohne Originalität, Anmut und Lebendigkeit, aber hier und da geistreichelnd und gesucht, besonders Launen und Spiele von Nymphen, Hirten und Kindern darstellt. Mit Lemène und seinem vertrautesten Freunde **Carlo Maria Maggi** (1630—99), der gleichfalls Arkadier war und als Sekretär des Senats in seiner Vaterstadt Mailand sowie als Professor des Griechischen und Lateinischen wirkte, sind wir eingetreten in die zweite Periode der Arkadia, die echte und rechte Arkadia, d. h. in das Reich der Ziereien und Geistreicheleien, von denen Filicaja, Guidi, Menzini und Redi noch ganz frei geblieben waren. Maggi, der einen sanften und offenen Charakter besaß, hatte in seiner Jugend Liebeslieder verfaßt und schrieb auch Dramen, matte religiöse Gedichte sowie einige tiefempfundene patriotische Sonette, worin er den Italienern ihre Gleichgültigkeit, ihre Nachlässigkeit und ihren Egoismus angesichts der gemeinsamen spanischen Gefahr vorwarf und ihnen von der Einheit des Vaterlandes predigte. Ein anderes Sonett wurde von König Ludwig I. von Bayern ins Deutsche übersetzt, und im allgemeinen

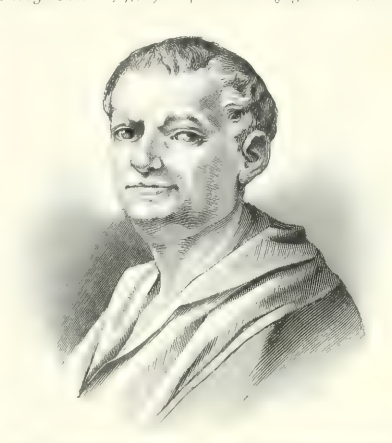
verfügt der Dichter über einen gewandten und edlen Stil. Aber mit seinen und De Lemènes religiösen Liedern wird die Lyrik raffiniert und spitzfindig, epigrammatisch und madrigalesk, und dieses Gepräge trägt auch die Dichtung eines Nachahmers jener beiden Autoren an sich, die des Giovan Battista Zappi aus Imola (1667—1719), der Jurist und einer der vierzehn Gründer der Arkadia war. Er ist gewandt, aber affektiert, gesucht, gekünstelt und übertrieben in seinen Liebessonettchen, die Baretti gehörig ins Lächerliche zog. In seinen geschichtlichen Sonetten, wahrhaft pittoresken Gemälden über Judith, die mit des Holofernes Haupt heimkehrt, über den Moses Michelangelos und über Raphaels Selbstbildnis, setzte er seine Zeitgenossen und bis vor kurzem auch deren Nachkommen in Staunen und Bewunderung. Auch seine Frau, die strenge und schöne Faustina Maratti (1680—1745), die Tochter des Malers Carlo Maratti, war Dichterin und gehörte zur Arkadia. Sie feierte außer anderen klassischen Heldinnen die Römerin Lucrezia, deren sittlichen Mut sie selbst bewiesen hatte, als sie 1703 Giangiorgio Sforza Cesarini widerstand und dabei verwundet wurde. An Energie der Gedanken und kräftigem Verse übertraf sie ihren Gatten und manche Zeitgenossen.

Im Gegensatz zum Secentismus stellte die Arkadia als Grundregel der Kunst wieder die Nachahmung hin. Sie feierte nicht wie die Marinisten die sinnliche, sondern die platonische Liebe, freilich nicht so, wie Petrarca sie wirklich gefühlt hatte, sondern wie sie von seinen kalten Nachahmern im 16. Jahrhundert, Bembo und Di Costanzo, konstruiert worden war. Sie besang die Einsamkeit und Stille des Landlebens, die Armut und das Elend der Welt, alles aber in gekünstelter, nüchterner, gezierter Weise. So lebte sie einen guten Teil des 18. Jahrhunderts und hatte 1725 die Ehre, wie in den schönen Zeiten Leos X. einen der Ihren, den Ritter Bernardino Perfetti, den berühmtesten Stegreifdichter der Zeit, auf dem Kapitol gekrönt zu sehen, ebenso vierzig Jahre später eine Hirtin, Corilla Olimpica (Maria Maddalena Morelli).

Als metrische Formen verwendeten die Arkadier besonders das Sonett, die Kanzonette und den reimlosen Vers. Unter diesem Gesichtspunkte kann man in ihrer Dichtung drei Arten unterscheiden. Die erste, die der Sonette und Madrigale, wird von Maggi, De Lemène und Zappi vertreten. Die zweite, die der melischen, Chiabrera und Menzini entlehnten, aber von den Arkadiern versüßlichten, verzärtelten und mehr auf Liebes- und galante Stoffe beschränkten Kanzonette, wird von Crudeli und zwei Römern, Paolo Rolli und Pietro Metastasio, gepflegt. Tommaso Crudeli aus Poppi im Casentino (1703—45) lebte in Florenz bescheiden von italienischem Privatunterricht, den er an Fremde erteilte, und wurde das letzte Opfer der Inquisition, die ihn einkerkerte (1739) und später zu Stadtarrest begnadigte. Er parodierte die Ziereien und Sentimentalitäten Zappis und der anderen arkadischen Hirten und versuchte es, der Ode freiere Bewegung und leichteren Geist zu geben, gleichsam den philosophischen Sensualismus Frankreichs mit dem Naturalismus der alten Toskaner vermählend. In seinen Oden, Kanzonetten und Apologen, die ein Jahr nach seinem Tode (1746) von Freunden veröffentlicht wurden, scheint er, „ein Epigone der besseren Schule des 17. Jahrhunderts, die französische Galanterie auf den Stamm Chiabreras und Menzinis aufzupfropfen. Seine Art schwankt zwischen den Kanzonetten des letzteren und den Idyllen Marinos"; „wundervoll" und berühmt sind besonders seine wenigen Apologe, wohlgelungene Übersetzungen aus Lafontaine (Carducci). Ebenfalls Lehrer des Italienischen, aber bei der Königsfamilie und bei zahlreichen Adelsfamilien in London, war Paolo Rolli (1687—1765), der dort auch als Hofdichter Musikdramen schrieb, italienische Klassiker herausgab und Virgil, Anakreon (aus dem Lateinischen), das „Verlorne Paradies", Racines „Esther" und „Athalia" und prosaische Werke übersetzte. Als

1747 seine Beschützerin, die Königin von England, gestorben war, kehrte er nach dreißigjähriger Abwesenheit in seine Heimat zurück und verlebte seine letzten Tage in Todi, der Geburtsstadt seiner geliebten Mutter.

Seine Elegien in gleitenden und weiblichen Elfsilblern und die in Rom und London geschriebenen idyllischen und sentimentalen Kanzonetten sind seine besten Schöpfungen, leidenschaftlich, natürlich, zart, einfach, einschmeichelnd und gewandt; aber wie viel Mühe kosteten sie ihm! Seine berühmte Kanzonette „Amore che ricorda“ (Liebeserinnerung) wurde von allen Frauen aus dem Volke zur Guitarre und von den vornehmen Damen zum Klavier gesungen, und der kleine Goethe lernte sie von seiner Mutter. „Ich weiß nicht, wer von den Lyrikern dieses Jahrhunderts“, schrieb der Dichter Aurelio de' Giorgi Bertola, „sich in solchen Vorzügen mit Rolli vergleichen dürfte“; „wir bekennen“, fügt ein anderer Dichter, Luigi Carrer, hinzu, daß wir dem Zauber seiner Verse nicht haben widerstehen können.“ Die italienische Dichtung verdankt Rolli auch die Einführung neuer Arten, so der „lyrischen Kantate“ in Nachahmung des Franzosen Jean Baptiste Rousseau (beliebig viele Elfsilbler mit hier und da eingeschobenen Siebensilblern, die mit einer kleinen, leicht komponierbaren Strophe enden), und der „chanson à boire“ (Trinklied), worin er hier und da an Menzini und Redi erinnert.



Carlo Innocenzio Frugoni. Nach einem Kupferstich von J. Bossi (?) wiedergegeben in der 1779 zu Parma erschienenen Ausgabe von Frugonis „Opere poetiche“. Vgl. Text, S. 416.

Man hat behauptet, Rolli sei die elegante Kanzonette besser gelungen als Metastasio, seinem Kameraden oder vielmehr Nacheiferer bei den arkadischen Wettstreiten und späterem neidischen Nebenbuhler, von dem beim Melodrama ausführlich zu reden sein wird. Aber die Epithalamien (Hochzeitsgedichte), Kanzonetten und Kantaten Metastasios, „in die Länge gezogene Arien“ und „verkürzte Dramen“, sind wahre Wunder! Auch sie behandeln arkadische Stoffe und Szenen aus dem Landleben, die Jahreszeiten, Liebesgeschichten u. s. w., aber alles mit entzückender Leichtigkeit und Anschaulichkeit, ganz ungewohnter Melodik und tiefer Kenntnis des Menschenherzens. „Metastasios Verse“, sagt Baretti, „schmeicheln sich dem Leser ins Ohr ein, ohne daß er es merkt“; „sie auswendig zu lernen“, kostet weiter keine Mühe, „als sie zwei- oder dreimal zu lesen.“ Eine seiner berühmten Kanzonetten, „La libertà“ (Die Freiheit, 1733), wurde im vorigen Jahrhundert selbst im Ausland gern in der Ursprache vorgetragen und von Jean Jacques Rousseau, der Metastasio „den einzigen Dichter des Herzens“ nannte, übersetzt. Die teils elegischen, teils erzählenden „Kantaten“ besingen wie die Kanzonetten die Liebesverhältnisse des Dichters, die Befreiung von der Liebe und die Wonne, die daraus entspringt. Metastasios Stil ist immer gewandt und flüssig, oft ernst und schwermütig.

Die Sauberkeit und Zierlichkeit, die ein charakteristisches Merkmal der arkadischen Dichtkunst ist, wird vor allem von dem sehr fruchtbaren genuesischen Dichter Carlo Innocenzio

Frugoni (1692–1768; s. die Abbildung, S. 415) vertreten. Ein schwächerer Nachfolger Metastasios und Rollis, besitzt er eine lebhafte Phantasie, verwendet wiederum die ungezwungenen und bebenden Achtsilbler und das allegorische Element, das er französischen Balladen und Romanzen aus dem 17. Jahrhundert entlehnte, und zeichnete den „närrischen Sensualismus und die mit Schönheitspflästerchen geschmückten Gesichter und die gelockten und gepuderten Köpfchen der Ritter und Damen des 18. Jahrhunderts“. Frugoni wurde von seiner Familie gezwungen, Mönch zu werden, war dann einfacher Abate und endlich Höfling des letzten Farnese, Antonio, und der beiden ersten Bourbonen, Don Carlo und Don Filippo, der Herzöge von Parma, deren letzterer ihn zum Erzieher seines Sohnes Don Ferdinando, zum Hofdichter und zum Theaterintendanten ernannte. In den zahllosen Gedichten, die er als unverbesserlicher Verseschmied und Kurschneider bis in sein letztes, sechsundsiebzigstes Lebensjahr über alles nur überhaupt Mögliche schrieb – „Alles preisen so die Leute, Auf dem Pindus Mod' ist's heute“ – und in denen er Geburten, Taufen, Hochzeiten, Namenstage, ins Nonnenkloster eintretende Damen, den Doktorgrad erwerbende Gelehrte, Todesfalle, Heilungen von Fürstlichkeiten, Hündchen, Kanarienvögel, Katzen und Hähne besang, ist er bald schwülstig und geräuschvoll, bald scherzhaft und zart und gibt dem Verse bald einen kräftigen Ton, bald nachlässige Leichtigkeit. So wurde er in seiner Jugend für einen Neuerer und einen unsterblichen Dichter gehalten, und er hielt sich auch selbst für einen gottbegnadeten Sänger, den Horaz gelobt haben würde, und dem die Grazien in den elysischen Feldern gelauscht hätten, wie er in seinem „Ombra di Pope“ (Der Schatten Popes) sagt. Aber seine vernachlässigte Metrik, sein schleppender Stil und seine halbbarbarische Sprache lassen ihn nur als einen sehr gewandten Stegreifdichter gelten. Unter seinen „Canzoni eroiche“ (Heroische Kanzonen) sind die auf die Einnahme von Oran und Bitonto durch den Grafen Montemar erwähnenswert, und unter seinen geschichtlichen Sonetten, in denen er Zappi folgt, sind die deklamatorischen „Giuramento di Annibale“ (Der Schwur des Hannibal) und „Annibale su le Alpi“ (Hannibal auf den Alpen) sehr bekannt.

Mehr als in den kurzen gereimten Versen zeichnete sich Frugoni in der Behandlung des reimlosen Verses aus, der zwar schon von Caro, Tasso und Baldi im 16. Jahrhundert und im 17. Jahrhundert von Alessandro Marchetti in seiner klassischen Übersetzung des Gedichtes des Lucrez sehr geschickt verwendet worden war, aber erst durch den genuesischen Arkadier eine Kraft, einen Adel des Ausdrucks und eine Beredsamkeit erhielt, die bis dahin nicht erreicht worden waren und selbst Alfieri Bewunderung ablockten, nicht aber Baretti, der ihn vielmehr „Principe de' versiscioltai“ (Fürsten der Dichterlinge in reimlosen Versen) nannte. Monti bezeichnete ihn gerechter als „unverdorbenen Vater verdorbener Söhne“, die „verschwenderisch mit Schwulst und Phrasen das ganze Reich Apollos schändeten“. Einer der berühmtesten dieser zahlreichen schwülstigen Dichter leerer reimloser Verse, die damals Italien überfluteten, war der Jesuit Saverio Bettinelli aus Mantua (1718–1808), ebenfalls ein Arkadier, der mit seinen berüchtigten „Lettere dieci di Virgilio agli Arcadi“ (Zehn Briefe Virgils an die Arkadier, 1756) Dante angriff und zugleich die „Versi sciolti di tre eccellenti autori“ (Reimlose Verse dreier ausgezeichneter Schriftsteller) veröffentlichte, d. h. nichts weniger als ausgezeichnete Gedichte seines Meisters Frugoni, eigene Erzeugnisse und achtzehn kraftlose und eintönige Episteln seines voltairischen Genossen, des Grafen Francesco Algarotti, den wir als Prosaschriftsteller genauer kennen lernen werden. Im Gegensatz zu Bettinelli bewunderte Algarotti den großen Dante, auf dessen „erneuertes Grabmal“ aber schließlich auch der Jesuit als späte Sühne ein höchst prosaisches Sonett schrieb.

„Wunderschön, unvergleichlich, reizend“ erschienen die Sonette Zappis und seiner Frau, „groß und prächtig“ die Frugonis und „lebendig, süß und zierlich“ die Kanzonetten desselben Dichters einem anderen Arkadier, dem bolognesischen Gelehrten Eustachio Manfredi (1674–1734), der besonders in Astronomie und Hydraulik bewandert und daher Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Paris und London war. Seine Sonette und Kanzonen, die wie die aller Arkadier auf Geburten, Todesfälle, Einkleidungen von Nonnen und Hochzeiten geschrieben sind, zeigen ein eifriges Studium des „süßen neuen Stiles“, Petrarcas und der guten Petrarkisten des 16. Jahrhunderts (Costanzo, Coppetta, Tasso), tiefe Gedanken, würdigen Stil und reine Sprache. Berühmt ist eine Kanzone Manfredis auf seine Geliebte, die Nonne wurde, und ein Sonett „auf die Geburt des Fürsten von Piemont“ (Vittorio Amadeo, der nur kurze Zeit lebte), worin er Italien, das einst mit gelöstem Haar traurig dasaß, „sich plötzlich fröhlich erheben“ und verkünden sieht, daß sein Helfer geboren sei.

Manfredi bevorzugte wieder Sonett und Madrigal, neigte also zur ersten Gruppe der Arkadier. Zur zweiten, d. h. zu den Dichtern von Kanzonetten, gehörte der Abate Giambattista Casti aus Montefiascone (1721–1803), der in seiner Jugend gegen einen Schuldner — es handelte sich um eine ganz geringe Summe — nicht weniger als zweihundert Sonette geschrieben hatte. In seinen Kanzonetten über die Liebe, die er unbeständig und flatterhaft wünscht, über den Wein, die Hündchen und andere der gewöhnlichen arkadischen Stoffe zeigt er einen leichten, glatten, aber nachlässigen Stil. Mehr als Frugoni liebt er Obscönitäten, weshalb Parini ihn mit der Bezeichnung „frecher Faun“ brandmarkte, und besser gelangen ihm, wie wir sehen werden, das komische Melodrama und die politische Satire, als er Italien verlassen und die arkadische Richtung abgelegt hatte.

Der „tönenden und schnörkelhaften“ Art Frugonis gehören auch Onofrio Minzoni aus Ferrara (1734–1817) und Giuliano Cassiani aus Modena (1712–78) wegen ihrer Aufsehen erregenden rhetorischen Sonette an. Des ersteren „Susanna“, „La caduta di Icaro“ (Der Fall des Ikarus), „La moglie di Putifarre“ (Das Weib Potiphars) und „Il ratto di Proserpina“ (Der Raub der Proserpina) hielt Parini „alle für mehr oder minder originell wegen der Klarheit und Kraft der Bilder und Ausdrücke“, und über Cassianis „Sulla morte di Gesù Cristo“ (Über den Tod Jesu Christi) schrieb Ugo Foscolo eine eigene Abhandlung.

Inzwischen waren Giuseppe Parini, Carlo Goldoni und Vittorio Alfieri in die Arcadia aufgenommen worden, und mit diesen Arkadiern endet die Arkadia. Mit den Jugendgedichten des Ripano Eupilino (1752), d. h. Parinis, der am Lago Pusiano (Eupili) in der Brianza geboren worden war, beginnt die bürgerliche Dichtung, die niemals das Herz der sanften Hirten der Arkadia getrübt hatte.

d. Satire, scherzhafte Dichtung und Hirtendichtung.

Die Satiriker würden allein genügen, um die so arg verrufene Periode des Verfalls in der italienischen Litteratur zu Ehren zu bringen. Mit großem Mute haben sie besonders gegen die Marinisten für den guten litterarischen Geschmack, gegen die Jesuiten für die Wissenschaft gekämpft. Und eingehender als die anderen Dichtungsgattungen zeichnet die Satire das verderbte und verweichlichte italienische Leben im ganzen 17. und in einem Teile des 18. Jahrhunderts. Aus Furcht vor den Schlichen der Jesuiten und vor der Inquisition wurden jedoch fast alle Satirensammlungen des 17. Jahrhunderts erst nach dem Tode ihrer Verfasser veröffentlicht.

Auch nach Ariosto gelang es **Chiabrera** (vgl. S. 398), mit seinen dreißig kurzen, ja fast lakonischen „Sermoni“ die horazischen Satiren in anscheinend nachlässig hingeworfenen, thatsächlich aber fein ausgearbeiteten Episteln in reimlosen Versen nachzubilden.

Er schildert das einsame, aber unabhängige Leben, das er in seiner Villa zu Savona führt, und stellt es in Gegensatz zu dem Leben der Höfe, wo Liebe und Haß herrschen und nie ein glücklicher Mensch weilt. Das bestätigt ihm auch ein Sänftenträger aus Rom: er hat so viele Leute getragen, aber niemand schien ihm mit seinem Schicksal zufrieden, denn zufrieden, so schließt der Dichter, ist nur der Tugendhafte. An anderer Stelle geißelt er die Gerichte, den Krieg, die Soldaten und die von ihnen und ihren Lastern hervorgerufenen schweren Schäden, die zudringlichen Dichterlinge und die „Kuppler“, die nur von Liebe singen können, die adligen Spieler und Taugenichtse, die auf Kosten des Arbeiters leben, die Heuchler, die gedankenlosen Genußmenschen, die weichliche Erziehung der italienischen Jugend. Mit feiner Ironie, hierin ein Vorläufer Parinis, berichtet er, daß in den anderen Ländern Europas Jünglinge aufwachsen, die die Waffen und das Kriegshandwerk lieben; keins von diesen Ländern bringe freilich so „zierliche Leute“ hervor wie Italien, nirgends in Europa gebe es so entzückende Schuhe mit so sauberen Absätzen und so schönen Schleifen, nirgends so tiefschwarzen Hutfilz, so kostbare rote Rockverzierungen u. s. w. Und in einer bitter-ironischen Lobpreisung Italiens klingt das Gedicht aus: „O ruhmbedecktes Italien, ebenso glücklich wie das Italien, das die Welt bändigte, als noch die römischen Legionen wüteten! Warum triumphierten deine Vorfahren so laut? Ist nicht auch ein Bett ein schöner Triumphwagen? Und kommt ein Gastmahl nicht der Freude über einen Sieg gleich?“

Nicht minder kräftig kämpft Chiabrera gegen die damaligen Damenmoden und den Luxus. Stadt- und Landkarossen, Tragsessel, Sänften, Diener, Pagen müssen von den vergnügungssüchtigen Frauen gehalten werden, während der Gatte als Kaufmann die Meere durchfährt oder sein Leben bald im Kriege, bald im Hofdienst aufs Spiel setzt. Demokrit wird über die „klugen Italiener“ lachen, aber ich bewundere, setzt der Dichter mit neuer Ironie hinzu, daß

„Bei soviel Luxus, Launen und Vergeudung
Die Ehrbarkeit der Fraun steht fest begründet:
Ein wahrhaft großer Ruhm ital'scher Jungfraun!“

Streng, aber liebenswürdig, ein Freund der Tugend, aber den Vergnügungen nicht abhold, unabhängig und daher das traurige Leben der Höflinge bedauernd, lehrt uns Chiabrera, inmitten aller der Verdrießlichkeiten des Alltags glücklich zu sein, und sein eigenes heiteres und zufriedenes Dasein war ein Beispiel für seine Worte. Seine von den Zeitgenossen und der Nachwelt wenig geschätzten „Sermoni“ sind nächst denen Ariostos die anmutigsten und interessantesten der italienischen Litteratur.

Ein jetzt fast vergessener Satiriker ist **Jacopo Soldani** aus Florenz (1579–1641), ein Schüler und Freund Galileis, Hofmeister des Prinzen Leopold am Hofe des Großherzogs Ferdinand II. von Toskana.

Streng und innerlich trotz seines Höflingsamtes unabhängig, greift er in seinen sieben Satiren in Terzinen die Sitten und Lebensanschauungen, besonders aber die Intriguen und Laster des florentiner Hofes an; die Schmeichler, die Ruf und Ruhm verachten und sich über die „gemeinen Vorurteile“ der Tugendhaften erhaben zeigen, die habgierigen, stolzen, von den Jesuiten erzogenen und geleiteten Heuchler, die an jedem Hofe den Herrn spielen und den menschlichen „Verstand“, den selbst der „Himmel“ respektiert, „ihrer Arroganz“ unterthan machen wollen: „Das ist die Geißel, die des elenden Italien Rücken zerfleischt, des elenden Italien, das des Schmerzes Heimat ist.“

An anderer Stelle eifert er gegen die mittelmäßigen Verseschmiede, die Urban VIII. beschützt, während er Galilei und seine Schule verfolgt. Wieder in einer anderen Satire verdammt auch er den Luxus, und besonders den Luxus der Karossen, indem er von einem Wahrsager alle Übel, die aus dieser Erfindung herkommen werden, verkünden läßt und damit schließt, daß mit der Zeit die Ehemänner, um leben, sich kleiden und Gunst und Ehren erlangen zu können, gezwungen sein werden, die Ehre ihrer Frauen zu verkaufen. Endlich wendet er sich gegen die Unbeständigkeit der Menschen, die davon herrührt, daß sie nicht der Tugend folgen, und gegen die Laster der Vornehmen, denen nur das Seltene und Kostbare gefällt.

Ungefähr ein Jahrhundert nach Soldanis Tode veröffentlicht (1751), mit damals ungewöhnlicher Eleganz und Reinheit geschrieben, erinnern diese Satiren an die Redeweise und Gedrängtheit, aber freilich nicht auch an die Tiefe und Kraft Dantes. Sie haben hier und da etwas Deklamatorisches an sich und sind weit von der liebenswürdigen und witzigen satirischen Art Ariostos entfernt, dessen Nachfolger und Nachahmer Soldani sich nennt. Weit mehr nähert sich diesem Vorbilde Michelangelo Buonarroti der jüngere (1568–1646), ein Neffe des großen Bildhauers und Freund Soldanis; er ist in seinen neun Satiren noch weniger tief als letzterer, zeigt aber gewandtere Form, ungezwungenere Sprache und größere Anmut und Klarheit; beide betrachten die Laster zu abstrakt. Den Satiren Soldanis und Buonarrotis gleichen im Inhalte sehr die sechzehn in venezianischem Dialekt geschriebenen Satiren Dario Varotaris, die „Il vespaio stuzzicato“ (Das gestörte Wespennest, 1671) betitelt sind; sie sind aber lebhafter und prickelnder. Wie Soldani auf philosophischem Gebiet den Kampf der Empiriker gegen die Aristoteliker führte, so auch der Neapolitaner Giulio Acciano (1651–81, geboren zu Bagnoli [Irpino]) in seinen Satiren, die inhaltlich wichtig sind, während ihre Form nicht als gelungen bezeichnet werden kann.



Salvator Rosa. Nach dem Selbstporträt (zwischen 1640 u. 1649) in der Galleria Pitti zu Florenz.

Die bis jetzt erwähnten Satiriker blieben mehr oder weniger objektiv und ahmten den horazischen Sermon nach; die späteren waren persönlicher und nahmen Juvenal und Persius zum Muster. Einer unter ihnen war der vielseitige und wunderliche neapolitanische Maler Salvator Rosa (1615–73, s. die obenstehende Abbildung). Er wurde in Arenella bei Neapel geboren und war ein lustiger Geselle, komponierte und musizierte, trat in Rom, wo er sich von

1635–40 aufhielt, als Schauspieler vors Publikum und floh, von seinen Feinden verfolgt, nach Florenz. Hier lebte er in Gesellschaft Lippis (vgl. S. 396) und anderer lustiger Spaßvögel von 1640–1649, wo er nach Rom zurückkehrte. Er starb viele Jahre später, ohne je an dem Aufstande Masaniellos im Jahre 1647 teilgenommen zu haben, wie bis in unsere Tage leichtsinnigerweise von Biographen und phantastischen Romanschreibern behauptet worden ist. Nur mit dem Herzen war er dabei.

Seine sieben Satiren, die alle während seines Aufenthaltes in der Toskana geschrieben und 1695 zum ersten Male gedruckt wurden, wenden sich gegen die demoralisierenden zeitgenössischen Musiker und die weichlichen und sittenlosen Fürsten, die sie beschützen; gegen die schwülstigen, schmeichelnden, dummen und lächerlichen Dichter, die niedrige und ärmliche Stoffe besingen; gegen die fast ganz unwissenden, stolzen, lasterhaften und neidischen Maler, die gleichfalls geringfügige und unanständige Gegenstände malen, gegen die Laster des Jahrhunderts, wobei besonders die durch den Krieg hervorgerufenen Leiden beleuchtet werden. Andere betreffen, mehr ins Einzelne gehend, ihn selbst und handeln von den Angriffen der Neidischen und den Schäden, die der Neid verursacht, von seinem unglücklichen Leben, besonders in der neapolitanischen Periode, und endlich von der Hartnäckigkeit der Bösewichte und der Nutzlosigkeit der Satire, die nicht im stande ist, jene zu bessern.

Moralpredigten und Gemeinplätze, sind die meisten Satiren Rosas auch wenig originell, weil sie nicht selten von den zeitgenössischen Satirikern, unter anderen von Antonio Abati und dem Neapolitaner Giambattista Basile, beeinflußt sind, von denen ersterer ein Freund, letzterer ein Lieblingsschriftsteller Rosas war, und weil sie in der fortgesetzten Verwendung von Fabeln Ariosto nachahmen. Abgesehen von den Stellen, wo Rosa von sich selber, seiner Kunst oder seiner Zeit spricht, ist er in seinen Gedanken recht unbestimmt, unklar und unlogisch. Er springt von einer Sache zur andern und wiederholt immerfort wenig durchgebildete und ausgearbeitete Gedanken: alles ist Hitze, Ungestüm und Geschwätzigkeit. Der gelungenste Teil seiner Satiren ist der, wo er gegen die Übertreibungen der „musikalischen Frösche“, der Marinisten, eifert, als ihre Schule gegen 1644 in der tollsten Blüte stand.

„Und ihr seid so stockdumm, daß ihr nicht hört, wie jeder lacht, wenn er euch eure Damen preisen hört: Sterne die Augen, ein Bogen die Braue, ein Himmel das Antlitz, Donner und Blitze die Reden, Wetterleuchten die Blicke, der Mund ein Gemisch von Hölle und Paradies; wenn er euch die Seufzer Bomben und Petarden, die Haare goldnen Regen, die Brust eine Schmiede, wo Amor als Schmied die Pfeile härtet, nennen hört. Und in einem Sonett habe ich eine schöne Dame, deren Atem stank, eine ‚Truhe voll arabischer Wohlgerüche, Moschus und Zibet‘ nennen hören. Die Metaphern haben die Sonne aufgezehrt, und Neptun, zum Stockfisch verwandelt, wurde von einem gewissen Dichter ‚der gesalzene Gott‘ genannt.“

Rosa zieht auch gegen die obscönen und unmoralischen Dichter wie Franco, den Verfasser der „Priapea“ (vgl. S. 330), und Tansillo, den Sänger des „Vendemmiatore“ (vgl. S. 331) los, ferner gegen die Anhänger der Crusca, die den „Morgante“ dem „Befreiten Jerusalem“ gegenüberstellen, und gegen die bernesken Dichter. Auch für ihn, wie für Dante, den er hier und da vor Augen hat, ist Rom „die gemeine Kloake der Schande“.

Gegen die Sänger, besonders gegen die „Kastraten“, wendete sich, wie Rosa, dem er in vielen Stücken gleicht, auch Luigi Adimari (1644–1708), der in Neapel geboren wurde, Redi (vgl. S. 411) auf dem Lehrstuhl für toskanische Sprache an der florentiner Universität folgte und Musikdramen schrieb.

In der vierten seiner fünf eleganten und korretten Satiren, die nach seinem Tode veröffentlicht wurden (1716), ist er voll juvenalischer Entrüstung über die „Sängerinnen“, die, „in Kühe verwandelt“, „Italien plündern“. Er begleitet sie zur Toilette, ins Theater, auf ihren Besuchen, in die Öffentlichkeit und selbst in die Dunkelheit der Nacht und enthüllt ihre Kniffe, Intriguen, Unverschämtheiten und schändlichen Buhlereien. Den Sängerinnen stehen die adligen Damen und die Frauen aus dem Volke nicht nach, gegen die er sich in seiner letzten, unerbittlich strengen Satire mit unerhörter Heftigkeit wendet:

„Denn ist ein Weib etwa Lobpreisens würdig,
Siehst du sie nicht, und ich lernt' sie nicht kennen.“

Diese ganze Verderbnis schreibt Adimari vor allem dem Eindringen der unzüchtigen französischen oder besser pariser Sitten in Italien zu, die den Frauen gestatten, bei „ihren Liebeshändeln“ die schönere, zierlichere, stärkere, reizendere französische Sprache der eigenen vorzuziehen, die sie oft nicht kennen, im Hause als Herren zu schalten, ihre Liebhaber zu empfangen und sich öffentlich von ihnen küssen zu lassen. Ein Fehler Adimaris, wie teilweise Rosas, ist der, daß er die Laster nur im allgemeinen geißelt, zu wenig durch Erzählung konkreter Begebenheiten und lebendige Charakterschilderung erfreut, und seine Weitschweifigkeit ermüdet wie sein deklamatorischer Ton.

Die gleichfalls in Terzinen geschriebenen dreizehn Satiren des schon erwähnten Benedetto Menzini (s. die Abbildung, S. 422, und vgl. S. 410) treffen dagegen direkt den Hof und die Höflinge des Großherzogs von Toskana, Cosimo III., der von Schurken, Ränkeschmieden und Jesuiten umgeben ist und von ihnen schnöde genasführt wird.

In seinen rein persönlichen Satiren nimmt Menzini vor allem zwei seiner Feinde aufs Korn, um derentwillen er einen Lehrstuhl an der Universität Pisa nicht erhalten hatte. In den übrigen zieht er wie Soldani gegen die Jesuiten los, weil sie Galilei verfolgen, und wendet sich gegen die Väter, die nur die Mitgift sparen wollen, wenn sie ihre Töchter zwingen, Nonnen zu werden, gegen die eitlen, unkeuschen Frauen und gegen die plebejerhaften Emporkömmlinge. Wie Rosa geht er den schlechten Dichtern zu Leibe, seien es die schwülstigen Pindariker oder die plumpen Marinisten, und noch weniger als die Philosophen, die sich auf Kosten der Leichtgläubigen bereichern, schont er die lasterhaften, habgierigen Priester. Um nicht auf der nackten Erde liegen zu bleiben, wenn er einst tot sein wird, hat er schon für „ein paar Soldi unter dem Kopfkissen“ gesorgt! Eine packende Schilderung des Lebens der vornehmen Herren und der Verachtung, die sie der Dichtung und den Dichtern entgegenbrachten, findet sich in der elften Satire, und während alle anderen Menschen den Himmel anflehen, sie reich und mächtig zu machen, bittet der Dichter Gott um weiter nichts, als daß es ihm vergönnt sein möge, die Schurken vernichtet zu sehen:

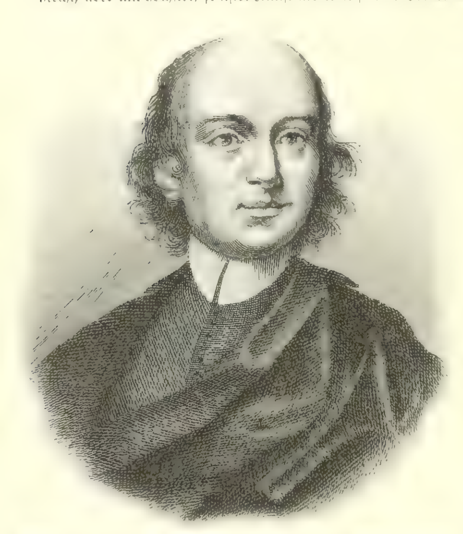
„Bevor ich scheide,
Mach', Herr, daß ich gevierteilt seh' die Lumpe
Und mich an ihrer Qual als Henker weide.“

Die „bittere, gallige, heftige“ satirische Art Menzinis, „die selten Anmut besitzt und sehr selten die wohlgefällige Urbanität, welche die höchste Vervollkommnung der Satire ist“ (Giusti), ist ein staunenerregendes Gemisch von dem gewaltigen Zorn Juvenals und dem verbissenen und knirschenden Groll des Persius. Seine Entrüstung nimmt wie die Soldanis hier und da danteske Form an, die er liebevoll studiert hatte, und die Verwendung von plebejischen und possenhaften Worten, die er teilweise Aretino entlehnte, rettete ihn vor dem Schwulst und den Absonderlichkeiten der Pindaristen und Marinisten. Seine Satire, die fast stets bitter und heftig, fast ganz Gift und Galle und sehr wenig originell ist, begeht den Fehler, manchmal unter mehr oder minder durchsichtigen Anspielungen mehr als die Laster die Individuen zu treffen, und ist zu eintönig.

Rein persönlich sind fast alle siebzehn lateinischen „Satyrae“ von Lodovico Sergardi (1660—1726), einem offenen, ehrlichen und epikureischen venezianischen Patrizier, der von 1684 an in Rom als Sekretär an dem lustigen, prunkhaften und gelehrten, ganz aus Verleumdung und litterarischem Klatsch bestehenden Hofe des Kardinalnepoten Pietro Ottoboni lebte, aber im Inneren unabhängig blieb und den Priesterstand haßte. Er war nie Priester, obgleich er „Monsignore“ genannt wurde; vielleicht erhielt er nur die ersten Weihen. Mit Mabillon und anderen berühmten französischen Schriftstellern war er befreundet, gehörte auch zur Arkadia, mit der er gegen die Übertreibung und den Schwulst in der Dichtkunst eiferte. Als er jedoch einige seiner mit Beifall aufgenommenen italienischen oder lateinischen Gedichte in

der Arkadia vortrug, bemerkte er einige Unartigkeiten des „Papstes" der Versammlung, Gravinas, und seiner Anhänger. Das war, wenn man der eigenen Aussage glauben darf, die Ursache des Hasses zwischen ihm und Gravina und der Ursprung der heftigen Satiren, zu denen Sergardi schon von Natur stark neigte, sich aber noch ganz besonders durch die allgemeine Verderbtheit im Leben und in den Wissenschaften zu Rom getrieben fühlte.

Zwischen 1685 und 1697 geschrieben und unter dem Pseudonym Quinto Settano (d. h. der fünfte lateinische Satiriker neben Juvenal, Lucilius, Horaz und Persius) veröffentlicht, haben sie ein einziges Ziel: sie zeigen Gian Vincenzo Gravina unter dem Namen Filodemo oder Bion zwar nicht mit Recht, aber mit höchster, feinster Kunst als Atheist und Verderber jeder gesunden Moral. Settano verläßt Filodemo nie und beschreibt ihn uns, wie er andere in seine Grundsätze einzuführen sucht, wie er ruhmredig und geschwätzig plaudernd während des römischen Karnevals seinen Spaziergang macht, wie lächerlich er sich auf dem Katheder, in der Akademie und sogar auf seinem Sterbebett benimmt. Nach Settano war Gravina tadelnswert, weil er den Jünglingen Heuchelei, Betrug und die Sitte einimpfte, fremde, besonders griechische, Worte zu gebrauchen und übertriebene und lächerliche Metaphern zu verwenden, während er die Petrarkisten und Marinisten, ja sogar die lateinischen Klassiker und überhaupt das Altertum verachtete. Zum Glück sind aber die litterarischen Ansichten Gravinas allzu bekannt, als daß man ihm die erwähnten zuschreiben könnte, und man weiß, daß der kalabresische Kritiker keinen anderen Fehler hatte als eine stolze, vielleicht übermäßige Strenge; Settano aber, von seinem Hasse verblendet, brachte es sogar fertig, Papst Innocenz den Vorschlag zu machen, Rom und die Arkadia von dem Verderber Filodemo zu säubern.



Benedetto Menzini. Nach dem Kupferstich von Mogalli (Zeichnung von A. [illegible] Zanetti) in der 1731 zu Florenz erschienenen Ausgabe der „Opere" Menzinis. Vgl. Text, S. 121.

Obwohl Sergardi seinen Satiren einen ganz modernen Inhalt gab, ging er in der Form völlig von Juvenal und Horaz aus: ersterer lieh ihm das wilde Ungestüm der Invektive, den bitteren Sarkasmus, den Farbenreichtum der Schilderung, die malerische Kraft des Stils, letzterer die Liebenswürdigkeit, die Artigkeit, die philosophische Duldsamkeit gegenüber dem Laster. Neben Gravina geißelt Sergardi auch seine Zeit und die römische Gesellschaft: den übertriebenen Luxus der hohen kirchlichen Würdenträger, die Eitelkeit der Kardinäle und Päpste, die Verderbtheit, Unwissenheit und Prahlerei der Priester und Mönche, die Frechheit, den Hochmut und die Faulheit der römischen Patrizier, die sich nur um Pferde und Karossen kümmern, die Koketterie und Schamlosigkeit der Frauen u. s. w.

Settano war aber nicht der einzige Satiriker des 17. Jahrhunderts, der sich der lateinischen Sprache bediente. Seine beiden nächsten Vorläufer waren Niccola Villani aus Pistoja

(vgl. S. 386), der zwei Satiren gegen die Heuchelei der Geistlichen seiner Zeit (der Jesuiten) und gegen die Habgier der Fürsten und ihr Benehmen gegen ihre Unterthanen und die Dichter im besonderen verfaßte, und Federigo Nomi (vgl. S. 407) mit seinen sechzehn Satiren, deren eine dem deutschen Philosophen Leibniz gewidmet ist. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Settano diese Satiriker kannte, aber beide überragte er sowohl durch seine größere Kunst als auch durch das wunderbare Geschick, mit dem er das reinste Latein zur Darstellung moderner Gebräuche und Erfindungen zu verwenden verstand. Ins Italienische übertragen, durcheilten Sergardis Satiren, lebhaft bewundert, Italien und ganz Europa. Im 18. Jahrhundert folgten zwei mittelmäßige Übersetzungen in Terzinen und 1820 eine dritte in reimlosen Versen von Melchior Missirini.

Nicht weniger scharf als Sergardi war dessen Zeitgenosse Bartolommeo Dotti aus Valcamonica im Gebiete von Brescia (1642—1712) in seinen Satiren, die über die Sittenlosigkeit, Gemeinheit und Heuchelei Venedigs am Ende des 17. Jahrhunderts handeln, und deren einige den venezianischen Dialekt verwenden. Es ist beachtenswert, daß Dotti als Versmaß mit Vorliebe die Quartine aus abwechselnd gereimten Achtsilblern verwendet, die gewandt, aber auch oft nachlässig sind. Die Maßlosigkeit, mit der er die Angegriffenen bis aufs Blut geißelte, die Unverfrorenheit, mit der er auch ihre Namen nannte, brachten ihm ernstes Ungemach und zuletzt drei Dolchstiche ein, die ihn ins Grab führten. Settano aber fand nach Dotti einen guten Nachahmer in Lucio Settano, der sich den „Sohn Quintos" nannte, d. h. in dem Jesuiten Giulio Cesare Cordara aus Alessandria (1704—85), der 1737 vier Sermone gegen die gräzisierenden Schwätzer veröffentlichte (De tota graeculorum huius aetatis litteratura), nämlich gegen Domenico Lazzarini, Professor in Padua, und den toskanischen Polygraphen Giovanni Lami, die mit ihrer Gräzität und Wissenschaft prahlten. Auch sie wurden gedruckt und in ganz Italien bewundert und waren wahrscheinlich die unmittelbarsten Vorläufer des „Tages" Giuseppe Parinis.

Vor Cordara hatte Jacopo Martelli aus Bologna, den wir als Tragiker näher kennen lernen werden, unter dem Namen „Segretario cliternate" (Der Sekretär von Cliterno) in sieben Satiren (1717) einen Baron von Corvara gelehrt, wie er Dichter werden und ein Gelehrter scheinen könne. Auch in diesen Satiren hören wir schon den ironisch didaktischen Ton Parinis.

Inzwischen war auch die scherzhafte, berneske Dichtung, die im 16. Jahrhundert von Caporali (vgl. S. 344) modifiziert worden war, im 17. und 18. Jahrhundert gepflegt worden. Der Florentiner Francesco Ruspoli (1572—1625) verfaßte lebendige burleske Sonette, worin einige bekannte florentiner Persönlichkeiten an den Pranger gestellt wurden, und Giovan Battista Ricciardi (1623—86), ein Freund Rosas, nahm in seinen obscönen, lustigen und satirischen Sonetten ebenfalls die toskanischen Heuchler und Frömmler aufs Korn. Ein anderer Florentiner, Alessandro Allegri (1560—1620), schrieb lustige Gedichte voll Feuer, die besonders wegen ihrer Sprache schätzenswert sind. Des Antonio Abati (gest. 1667) wunderliche „Frascherie" (Nichtigkeiten, 1651), die aus Prosa und Versen bestehen, sind ebenfalls im Grunde genommen Satiren, nicht minder auch die vier Eklogen, die Giambattista Basile, von dem noch ausführlicher zu reden sein wird, in sein „Pentamerone" einstreute. Der Florentiner Antonio Malatesti (gest. 1672) endlich verfaßte eine Sammlung Rätsel in Sonetten, die „La Sfinge" (Die Sphinx) betitelt ist.

Die drei berühmtesten unter den burlesken Dichtern des Verfalls waren aber Fagginoli, Lazzarelli und Forteguerri. Giovan Battista Fagginoli aus Florenz, den wir bei den Lustspieldichtern näher kennen lernen werden, schrieb gewandte scherzhafte Gedichte. Giovan

Francesco Lazzarelli aus Gubbio (1621–93) schleuderte seine geistreichen und witzigen, aber zweideutigen und unanständigen satirischen Sonette gegen Bonaventura Arrighini aus Lucca und nannte sie nach dem Spitznamen Don Ciccio, den er Arrighini gegeben hatte, „Cicceide“ (1691). Der Verfasser des „Ricciardetto“ endlich, Niccolò Forteguerri (vgl. S. 397), richtete seine fast improvisierten „Rime piacevoli“ (Scherzgedichte, 1765, 1777), die nicht ohne Feuer und satirischen Humor sind, besonders gegen die verderbten Sitten der römischen Kurie und die Mönchsorden.

Die Bauerndichtung, die im 15. Jahrhundert von Lorenzo de' Medici und Pulci mit so viel Witz gepflegt worden war, hatte im 17. Jahrhundert unter anderen einen vorzüglichen Vertreter in dem Florentiner Francesco Baldovini (1634–1716), dessen berühmte Stanzen „Lamento di Cecco da Varlungo“ (Klage des Cecco aus Varlungo, 1694) zahlreiche Ausgaben und eine Erläuterung durch Orazio Marrini aufzuweisen haben. Und nach den eleganten und abwechselungsreichen Eklogen Baldis (vgl. S. 338) ist eine der schönsten dieses Zeitabschnittes Francesco Bracciolinis (vgl. S. 394) „Batino“ (Name eines Bauern, der ein Schwein schlachtet [s. die nebenstehende Abbildung], in der Ekloge, die Virgils „Moretum“ nachgeahmt ist; 1618).



Vignette zu den Eklogen Francesco Bracciolinis. Nach einem Kupferstich von Antonio Baratti in den im Jahre 17[illegible] zu Venedig erschienenen „Quattro elegantissime egloghe rusticali“.

Die beiden Strömungen der Lyrik, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts herrschten, kann man eine Fortsetzung und Entwickelung der Lyrik des 16. Jahrhunderts nennen: die Lyrik Marinos setzt die petrarkische fort, übertreibt sie aber, wie sie schon die neapolitaner Dichter teilweise übertrieben hatten, und die Lyrik Chiabreras, welche die Klassiker nachahmt, entwickelt sich aus der Lyrik der beiden Tasso, die Inhalt und Form der petrarkischen Dichtweise durch Nachahmung der griechischen, lateinischen und französischen Muster erneuert hatten, und aus den Versuchen, die klassische Metrik neu zu beleben, die Tolomei und Genossen angestellt hatten. Diesen beiden Dichtarten, die durch den übermäßigen Schwulst und die Albernheiten der Nachahmer lächerlich wurden, setzte die Akademie der Arkadia die Einfachheit des wahren Petrarca und der Hirtendichtung Sannazaros entgegen. Diese Einfachheit war aber nur Leere, und die dritte lyrische Schule des 17. Jahrhunderts verlor sich also in Kleinlichkeiten und Zierereien. Die Satire des 17. Jahrhunderts folgt fast immer den Spuren des 16. Jahrhunderts, nur wird ihr Donner ab und zu lauter und juvenalischer, da auch die Laster größer geworden waren und sich nicht mehr durch die allgemeine Heuchelei verdecken ließen.

3. Das Drama.

a. Die Tragödie.

Zahllos sind die dramatischen Erzeugnisse in der Zeit des Verfalles der italienischen Litteratur, aber nur wenige Tragödien und Komödien des 17. Jahrhunderts können sich mit denen des 16. Jahrhunderts messen, bis im 18. Jahrhundert die nächsten Vorläufer Alfieris und Goldonis auftreten. Dem 17. Jahrhundert verdankt man jedoch besonders die Entstehung des Melodramas, das von Metastasio zur höchsten Entwickelung gebracht wurde.

Die meisten Tragödien des 17. Jahrhunderts behandeln einen religiösen Stoff, den einzigen, den man außer altklassischen und mythologischen Gegenständen unter der argwöhnischen spanischen Oberhoheit und unter der inquisitorischen Aufsicht der Jesuiten, der Herren der Herrscher, noch ungestraft bearbeiten durfte. Den unsinnigsten Fabeln und den irrtümlichsten Ansichten Glauben beimessend, brachten die Tragiker des 17. Jahrhunderts Märtyrer, Heilige, Büßer und glaubenstreue Jungfrauen in kalten und interesselosen Werken auf die Bühne. Erwähnenswert sind von dem Franziskaner Don Cataldo oder Fra Bonaventura Morone aus Tarent das „Martirio di Santa Giustina" (Martyrium der Heiligen Justina, 1602), das „Mortorio di Cristo" (Die Marter Christi, 1611), die „Irene" (1618) u. s. w., litterarische geistliche Rappresentazionen, die neben den volkstümlichen blühten, aber das Mitleid und Interesse der Zuschauer doch nicht so sehr zu erregen vermochten wie diese. In der zweiten Tragödie, seiner besten, hat Cataldo seine Vorgänger im 16. Jahrhundert und seine zeitgenössischen Nachahmer hinter sich gelassen, ihn übertrifft aber der neapolitaner Gelehrte Giovan Battista della Porta (vgl. S. 313) mit der Tragödie „Il Giorgio" (Der [heilige] Georg, 1611), einer Nachahmung der euripideischen „Iphigenie in Aulis", worin der christliche Held im Orient ein Mädchen aus der Gewalt eines Ungeheuers rettet.

1613 wurde in Mailand die lyrische Tragödie „Adamo" (Adam) aufgeführt, das Werk des berühmten florentiner Komikers Giambattista Andreini (1587—1652), der auch Epen und phantastische und romantische Komödien und Tragödien nach Art des damals in Spanien herrschenden Theaters verfaßte. Seine Berühmtheit verdankt das Stück dem Glauben, daß es Milton den ersten Gedanken zu seinem „Verlorenen Paradies" eingegeben habe. Unter den Tragödien des Bartolommeo Tortoletti aus Verona (1560—1647) ist die beste, aber kälteste der „Gionata" (Jonathan, 1624), mythologischen und geschichtlichen Inhalts sind die „Penelope e l'Ulisse" (Penelope und Odysseus, 1614) della Portas, der „Alcippo" des Lyrikers Ansaldo Cebà (vgl. S. 403), worin die am Schlusse eines Aktes gesungenen anakreontischen Chöre beachtenswert sind, und endlich die „Gemelle di Capua" (Die Zwillingsschwestern von Capua) desselben Verfassers. Hierher gehören weiter der „Evandro" (1612), die „Arpalice" (1613) und die „Pentesilea" (1614) Bracciolinis (vgl. S. 394), denen es nicht an Leidenschaft und Bewegung im Dialoge fehlt; der antithesenreiche, verschnörkelte Stil paßt aber schlecht für die Tragödie.

Die beiden vorzüglichsten Lyriker des 17. Jahrhunderts behandelten, als sie sich im Drama versuchten, auch Stoffe aus der Rittergeschichte, ohne jedoch eine klare Vorstellung vom tragischen Stil zu besitzen: Chiabrera (vgl. S. 398) in der „Erminia", Testi (vgl. S. 400) in der „Isola d'Alcina" (Die Insel der Alcina, 1626), der unvollendeten „Armida" und in anderen Bruchstücken. In der „Alcina" brachte Testi die Liebe Ruggieros zu Alcina und Bradamante auf

die Bühne, behandelte aber den Gegenstand sehr melodramatisch und wählte ein zu heiteres Versmaß (gereimte Elf- und Siebensilbler), weil er glaubte, daß die italienische Tragödie mehr durch die Darstellung süßer Liebesqualen rühren müsse als durch schreckliche Schlächtereien.

Unter den Trauerspielen, die Stoffe aus der Zeitgeschichte behandelten, muß wegen ihrer Besonderheit die vom katholischen Standpunkt geschriebene und von Haß gegen die Ketzer erfüllte „Reina di Scotia“ (Die Königin von Schottland, 1604) von Carlo Ruggeri erwähnt werden, die, abgesehen von der verloren gegangenen Tragödie des Philosophen Campanella (1598), das erste, aber nicht das beste italienische Trauerspiel über Maria Stuart war. Besser als sie und andere, spätere Dramen über denselben Gegenstand ist vielmehr das gleichnamige Stück (1628) des Römers Federigo della Valle, der auch sonst christliche Tragödien geschrieben hat.

Unter den zahllosen Tragödien, die der Süden Italiens im 17. Jahrhundert hervorbrachte, sind am erwähnenswertesten die „Belisa“ (1664) von Antonio Muscettola (vgl. S. 411) und der „Demetrio“ (1628) von Girolamo Rocco aus Cosenza, der darin Regelmäßigkeit und natürliche, durch tragische Wirkungen bemerkenswerte Situationen zeigt. Größere Berühmtheit als der „Demetrio“, den Rocco dem Kardinal Sforza Pallavicino gewidmet hatte, erlangte aber der „Ermenegildo“ (1644) des letzteren. Pallavicino, ein Römer und Jesuit, den wir als bedeutenderen Prosaschriftsteller und als Geschichtschreiber des tridentiner Konzils kennen lernen werden, erntete als Dramendichter größeren Ruhm, als er verdiente, denn seine Tragödie ist voll rhetorischen Kleinkrams und mehr als durch die Kunst durch ihren religiösen Eifer bemerkenswert. Wie Pallavicino, so verwendete noch ein anderer Jesuit und berühmter Dramendichter, der in Lentini geborene Ortensio Scamacca (1562—1648), das von Testi benutzte metrische System. Er schrieb ungefähr fünfzig teils religiöse, teils profane Tragödien. In ersteren, deren Stoffe der Bibel und den Märtyrerleben entlehnt sind, wollte er „zu Ehren der neuen Religion, und um im Volke religiöses Gefühl zu erziehen“, die Hauptwerke des griechischen Theaters, die er als Sizilianer als nationale betrachtete, überarbeiten. Seine Übersetzungen und Nachahmungen der Dramen des Äschylos, Sophokles und Euripides sind aber sklavisch und weitschweifig. Sie bewahren zwar die regelmäßige Form der Griechen, aber die Handlung ist schleppend und der Dialog kalt. Wichtiger und weniger mangelhaft sind Scamaccas profane Tragödien, die moderne, der Volksüberlieferung entnommene Ereignisse zum Gegenstand haben, wie „l'Amira“, die einen arabischen Stoff behandelt, der „Boemondo“, der nach einer alten Sage von Robert Guiscard gearbeitet ist, der „Matteo da Termini“, dem ein Stoff aus der Hohenstaufenzeit zu Grunde liegt, und endlich eine „Orlando Furioso“ (Rasender Roland) benannte Tragödie, die wie die „Eufrasia“ der Episode Isabellas in Ariostos großem Gedicht entlehnt ist.

Zwei berühmte Tragödien dieser Zeit und ebenfalls in dem von Testi eingeführten Versmaß abgefaßt sind der „Solimano“ von Prospero Bonarelli aus Ancona (1588?—1659), der außerdem Hirtenfabeln, Komödien und Melodramen schrieb, und der „Aristodemo“ von Carlo de' Dottori aus Padua (vgl. S. 395).

Im „Soliman“ (1619) sucht die Frau des Sultans, um ihrem Sohne Selim das Reich zu erhalten, ihren Stiefsohn Mustafa zu verderben. Mustafa ist aber in Wirklichkeit Selim: die Mutter erkennt ihn in dem Augenblick, wo er zum Tode geführt wird, und vergiftet sich nach dieser Entdeckung, — eine schreckliche, hochtragische und pathetische Situation, die aber nicht gut vorbereitet ist und von den etwas romanhaften Umständen, unter denen sie sich entwickelt, verdorben wird.

Auf Grund seines „Aristodemo“, der nach des Euripides „Iphigenie in Aulis“ gearbeitet ist, wurde Carlo de' Dottori als einer der ersten Tragiker Italiens gefeiert, und noch heute muß

man das Stück trotz seiner Mängel wegen seiner tiefen Tragik und der Leidenschaftlichkeit einzelner Personen bewundern.

Als Sühnopfer für einen von den Messeniern begangenen Frevel verlangt ein Orakel die Opferung Arenas, der Tochter Liciscos. Dieser flieht mit dem Mädchen, und Aristodemo bietet, um sich das Volk günstig zu stimmen, von dem er zum König erwählt zu werden hofft, statt der Entflohenen die eigene Tochter, Merope, als Opfer an. Während aber Merope unter dem Schwerte des Vaters stirbt, kommt Licisco herbei und versichert, daß auch Arena eine Tochter des Aristodemo und in Sparta gestorben sei, wohin er sie gebracht hatte, um sie dem Opfer zu entziehen. Voll Gewissensbissen darüber, daß er seinen beiden unschuldigen Töchtern den Tod bereitet hat, tötet sich Aristodemo an der Leiche seiner Merope. Denselben Stoff bearbeiteten später, wie wir sehen werden, auch Agostino Paradisi und Vincenzo Monti, die Dottoris Arbeit kannten.

Eine gewisse Berühmtheit genossen auch die Tragödien „Cleopatra“, „Lucrezia“, „Creso“ (Krösus) und „Medoro“ (1730) des Kardinals Giovanni Delfino (1617—1699), die erst nach dem Tode des Verfassers veröffentlicht wurden und wegen der langen Sentenzen bemerkenswert sind, die den Personen oft in den Mund gelegt werden. Dieselbe Situation, in der sich die Mutter Mustafas im „Solimano“ Bonarellis befindet, wurde vom Baron Antonio Caraccio (vgl. S. 385) in seinem „Corradino“ (Konradin, 1694) wiederholt, an dem die Zeitgenossen besonders die Charaktere der beiden Fürsten Friedrich und Konradin bewunderten, die, den Heroismus eines Pylades und Orestes erneuernd, bis dahin unbekannte pathetische Wirkungen erzielen.

Caraccio entstellte freilich die Geschichte. Sein Konradin ist nicht der Sohn Konrads IV. und der Elisabeth von Bayern, sondern Friedrich, den Beatrice, die spätere Gattin Karls von Anjou, ihrem ersten Gemahle Heinrich, Friedrichs II. Sohn, geschenkt hatte. Um ihn in Sicherheit zu bringen, hatte sie ihn der Gräfin von Holland geschickt, er war aber auf der Reise geraubt und von seinem Wächter mit Konradin vertauscht worden, der zu dem Vater nach der Provence geführt werden sollte und von Beatrice verfolgt wurde. So stellt diese also ihrem eigenen Sohne nach, läßt ihn von Karl von Anjou zum Tode verurteilen und erkennt ihn erst in dem Augenblick, wo er enthauptet wird.

Die von den Zeitgenossen wenig beachtete Tragödie Caraccios wurde von Gravina (vgl. S. 407) sehr gepriesen, denn sie hatte keinen der Mängel, die er den schwülstigen, kindischen und übertrieben romanhaften zeitgenössischen Tragödien vorwarf, sondern sie war einfach, wahrscheinlich und natürlich. Auch war sie nicht dem „Ödipus“ des Sophokles nachgeahmt, der nach der Ansicht des kalabrischen Kritikers mit „der Erkennung eines unbekannten Sohnes und der Wiedererwerbung von etwas Verlorenem“ das einzige Muster für die „neuen Tragiker“ war, „die keinen tragischen Stoff zu haben glauben, ohne daß etwas verloren und dann wiedergefunden, ohne daß eine Person vergessen und dann wiedererkannt wird“. Dieses Verfahren der italienischen Tragödiendichter läßt in Gravina die Frage entstehen, ob denn das griechische Theater außer dem „Ödipus“ nicht auch andere Tragödien aufzuweisen hätte, die auch ihre Vorzüge besäßen und als Muster dienen könnten. Die Reform des italienischen Theaters beginnt genau mit der Veröffentlichung dieser Abhandlung Gravinas gegen die modernen Tragiker, die den Titel „Della Tragedia“ (Von der Tragödie, 1715) führt, und von der noch die Rede sein wird. Kein blinder Bewunderer der alten Klassiker, erklärt er, die einzige Rettung der Kunst sei die Nachahmung des Wahren und das Studium der Natur zusammen mit dem der antiken Meisterwerke, die jene darstellten, und er rät den Tragikern, die Sitte und den Charakter des Volkes beizubehalten, das sie auf die Bühne bringen, und einen edlen, würdevollen Stil und verschiedene Metren zu verwenden, um die wechselnden Affekte der Seele auszudrücken. Ehe er aber seine Abhandlung veröffentlichte, hatte er, da er kein passendes Beispiel in Bereitschaft fand, selbst Muster von Tragödien geben wollen, in denen er „von dem Alten so viel beibehielt, als der Gegenwart gefallen, von der Gegenwart so viel, als der Vernunft nicht schaden konnte“.

und in denen er unter anderen Metren den gleitenden Elfsilbler Sannarazos und Ariostos, als einen dem Jambus der Lateiner entsprechenden tragischen Vers, verwendete. Aber seine fünf Tragödien „Palamede“, „Andromeda“, „Servio Tullio“, „Papiniano“ und „Appio Claudio“, die 1712 veröffentlicht wurden, waren kalt und prosaisch und sind nur bemerkenswert, weil er darin das griechische und römische Leben sehr gut zeichnete. Trotzdem nannte er sich in einem der Prologe zu diesen Tragödien den „Erneuerer der Tragödie“ und rühmte sich, die Tragödie „des weisen Trissino“ (vgl. S. 283) wieder ins Leben gerufen und „den griechischen Geist in die Welt“ zurückgeführt zu haben. Dieser Prolog wurde von dem Neapolitaner Niccola Capasso ins Lächerliche gezogen, und da seine italienischen Tragödien auch sonst sehr eisig aufgenommen wurden, sah sich Gravina veranlaßt, mehrere der alten Tragödien zu übersetzen und einige neue in lateinischer Sprache zu verfassen. Mit diesen wollte er sich dem gerechteren Urteile der Ausländer unterstellen, aber freilich entging es ihm dabei, daß diese fast alle ein eigenes Theater mit einer nationalen Physiognomie, einen Shakespeare, Lope de Vega, Racine und Corneille besaßen. Die Italiener, die immer die griechischen Muster angebetet hatten und noch anbeteten, kannten eben alle das englische, spanische und französische Theater sehr wenig, um nicht zu sagen, gar nicht. Nur das letztere begannen sie durch besondere Vermittelung Martellis und seiner Nachfolger bald zu schätzen.

Pier Jacopo Martelli aus Bologna (1665—1727), ein fruchtbarer Verfasser von Epen, Satiren und anderen Gedichten, ein gelehrter Professor der Beredsamkeit in seiner Vaterstadt, dann Sekretär des Kardinals Aldovrandi, dem er auf seinen Reisen durch Spanien und Frankreich folgte, war der erste, der in seinen Tragödien Racine und Corneille nachahmte, die das Drama der Griechen dem Geschmack der Zeit und ihres Volkes angepaßt hatten. Er behandelte griechische Stoffe, wie „Iphigenie auf Tauris“, „Alceste“ u. s. w., römische, wie im „Quintus Fabius“, „Cicero“, „Proculus“ u. s. w., und selbst muselmanische, wie in der „Perselide“, dem tragischsten und rührendsten seiner Trauerspiele, worin er, wie Racine im „Bajazet“, Charaktere und Leidenschaften jener orientalischen Völker malte. Mit nur mittelmäßigem dramatischen Talent begabt, verstand er von dem, was den Geist des französischen Theaters ausmacht, leider nichts zu entlehnen, sondern nur den Aufbau der Stücke, die Verknüpfung der Szenen, die Theatergebräuche und selbst den Alexandriner. Diesen gab er durch den alten romanischen Vers aus vierzehn Silben wieder, der in Italien schon von Ciullo d'Alcamo (vgl. S. 23) verwendet und auch von Speroni, aber in zwei Verse zerlegt, in der „Canace“ (vgl. S. 299) gebraucht worden war. Er bekam den Namen dessen, der ihn jetzt von neuem einführte (martelliano) und wurde, weil man ihn als für die Tragödie wenig geeignet erkannte, von den späteren Tragikern fast nie, von Lustspieldichtern wie Goldoni und einigen neueren nur ganz ausnahmsweise verwendet.

Dem vielseitigen und fruchtbaren Veroneser Scipione Maffei (1675—1755), Mitglied der Akademieen zu Paris, London und Berlin und Freund Gravinas, der wie dieser die altgriechische Litteratur hochschätzte und auf die Tradition der italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts stolz war, gefielen die sklavische Nachahmung des französischen Theaters und das Versmaß Martellis gar nicht. Seine einzige Tragödie, die einen Stoff aus dem Altertum behandelt, den, wie wir gesehen haben (vgl. S. 298), schon im 16. Jahrhundert mittelmäßige Tragiker bearbeitet hatten, die „Merope“, ist „die erste schöne Tragödie, die den Italienern den ihnen bis dahin unbekannten Genuß der Thränen verschafft hat“ (Salfi).

Merope, der Witwe des Königs von Messenien und künftigen Gattin seines Mörders Polifonte, war es gelungen, den einzigen Sohn, der ihr von dreien geblieben war, vor dem Thronräuber zu retten. Eines

Tages nun wird ihr ein Jüngling vorgeführt, der einen Mord begangen hat. Er nennt sich Egisto und gibt an, er habe den Schurken getötet, weil dieser ihn an dem Übergang über eine Brücke hindern wollte. Die rührende Erzählung bewegt besonders die Königin, und sie bittet Polifonte, den Jüngling noch nicht abzuurteilen, sondern ihn vorläufig in Gewahrsam bringen zu lassen. Inzwischen aber hat sie die Nachricht erhalten, daß ihr Sohn sich von Polidoro, seinem Onkel und Vormund, entfernt habe, und es steigt ihr der Verdacht auf, der von Egisto Getötete könne ihr Sohn sein. Diese Ahnung wird in furchtbarer Weise durch einen Edelstein bestätigt, den Egisto vom Finger des Ermordeten abgezogen haben soll: es ist derselbe, den Merope Polidoro übergeben hatte, um ihren Sohn, wenn er zum Jüngling heran gewachsen sein würde, damit zu schmücken. Polifonte freut sich im stillen über den Jammer und die Bestürzung der Mutter, weil er nun, des Nebenbuhlers ledig, auf dem Throne sicherer ist. Merope aber wütet gegen den Jüngling, der jetzt für sie der Mörder ihres Sohnes ist, und will ihn durchaus töten lassen. Während Egisto, der diese ihre Sinnesänderung nicht kennt, sich ihr nähert, um ihr seine Dankbarkeit für die Rettung seines Lebens auszudrücken, läßt sie ihn ergreifen und binden. Und voll Staunen richtet der Jüngling das Wort an sie:

„Warum denn sollt' ich fliehn? O Königin.
Genügt denn nicht von dir ein einzig Zeichen?
Gib deinen Willen kund: was kann ich thun?
Soll regungslos ich stehn? Regungslos bin ich.
Die Kniee beugen? Sieh, ich beuge sie!
Die Brust dir schutzlos bieten? Sieh die Brust!“

Jetzt wird Egisto noch einmal verhört, spricht dabei erschreckt den Namen des Onkels aus und erstickt so für den Augenblick jeden Zorn in Meropes Brust. Argwohn und Wut wachsen aber in ihrem Herzen von neuem, als er von Polifonte befreit wird, und bei dem nächsten Zusammentreffen geht sie mit einer Axt auf ihn los, um ihn zu töten. In diesem Augenblick erscheint der Onkel Polidoro und offenbart Merope, daß der Jüngling ihr Sohn sei. Ihm gehöre der Ring, nicht dem auf der Brücke Ermordeten, wie Polifontes Freunde behauptet hatten. Während nun letzterer sich rüstet, seine Hochzeit mit Merope zu feiern, wird er von Egisto ermordet und Messenien von dem Tyrannen befreit.

Keine italienische Tragödie hatte bis dahin den Erfolg der „Merope“ gehabt: in kurzer Zeit erschienen sechzig Ausgaben! Das Stück wurde von den urteilsfähigsten Männern, wie Gravina, Lessing und Voltaire, bewundert. Letzterer begann es zu übersetzen und einige Szenen daraus nachzuahmen, führte dann aber einige glückliche Neuerungen ein (1738), die Alfieri bei seinem gleichnamigen Trauerspiel, der besten Bearbeitung des Stoffes, sehr nützten. Hatte Voltaire Maffeis Werk zunächst als „eine der schönen Tage Athens würdige Tragödie“ gelobt, so wies er später einige Fehler darin nach und polemisierte mit Maffei, der seinerseits in Voltaires Tragödie Mängel gefunden hatte. In Prosa übertragen, ging die „Merope“ über alle Bühnen Europas. Außer in Frankreich wurde sie in Deutschland, Spanien, Rußland und England (Pope) übersetzt, und Friedrich II. ließ sie durch Voltaire zu einem Operntext umarbeiten. Sie verdankt ihren bedeutenden Erfolg aber weniger der nicht allzu großen dramatischen Beanlagung Maffeis als dem Umstande, daß sie einzig und allein auf der Mutterliebe beruht, nicht auf der Liebe zwischen Mann und Mädchen. In diesem Punkte wendet sie sich also ganz von dem romantischen Geschmack des französischen Theaters ab, den Maffei eben durchaus nicht billigen konnte. Sehr rührend sind die Szenen zwischen der Mutter und Egisto, unwahrscheinlich aber eine ganze Reihe anderer. Etwas nüchtern und schleppend, aber manchmal rührend in ihrer Einfachheit und Natürlichkeit sind des Dichters versi sciolti, die er mit Recht für ein passenderes tragisches Metrum hielt als den tönenden Martelliano.

Maffeis Hauptverdienst ist es, die modernen italienischen Tragiker auf den alten, schon von ihren frühesten Vorgängern betretenen Weg zurückgeführt zu haben. Letztere lehrte er in ihren besten Schöpfungen durch seine bekannte Sammlung von Tragödien des „Alten

italienischen Theaters" (Teatro antico italiano. Verona 1723–25) gründlicher kennen, und ihnen sah er auch im Gegensatz zu den secentistischen Übertreibungen Strenge der Form und die Gesetztheit der Charaktere ab.

Trotz des gewaltigen Beifalls, den die „Merope" fand, wurde sie auch der Zielpunkt zweier satirischer Angriffe: Martelli nahm sie in seinem „Femia sentenziato" (Der verurteilte Femia [Anagramm von Maffei]) aufs Korn, der venezianische Senator Zaccaria Valaresso (gest. 1769) in seinem „Rutzvanscad il giovine" (Der junge Rutzvanscad [1724]). Wenn Valaresso aber am Schlusse seines Werkes die Bühne infolge des Todes aller Personen leer bleiben, den Souffleur aus seinem Kasten herauskommen und ihn die berühmten Verse sprechen läßt:

„Ihr Hörer, ich bemerke, daß ihr harret,
Daß man euch Kunde bringe von der Schlacht.
Ihr harret umsonst, 's sind alle totgemacht!"

so spielte er damit nicht auf Maffeis „Merope" an, sondern auf Domenico Lazzarinis (1668 bis 1736) „Ulisse il giovine" (Der junge Odysseus, 1720), ein ebenfalls außerordentlich berühmtes Stück, denn Lazzarini hatte es für gut befunden, darin die scheußlichen Morde Giraldis (vgl. S. 298) und Speronis (vgl. S. 299) wieder auf die Bühne zu bringen. Jedenfalls aber sind die „Merope" und der „Odysseus" die Ausgangspunkte der Tragödien Alfieris zu nennen.

Nach Martelli und Maffei nahm sich ein anderer Abate aus Padua, der Litterat und Gelehrte Antonio Conti (1677–1749), bekannt als Freund von Newton und Leibniz, vor, „die italienischen Dichter anzureizen, die anderen Nationen auch im Drama zu übertreffen, wie sie sie sicher in der Lyrik und im Epos schon übertroffen haben". Mehr als die Kenntnis des französischen tragischen Theaters, das er aber auch schätzte — er übersetzte die „Athalie" Racines — suchte er den Italienern die der Shakespeareschen Stücke zu vermitteln, die er während eines mehrjährigen Aufenthaltes in London in der Ursprache zu studieren Gelegenheit gehabt hatte. Nach seiner Rückkehr in die Heimat schrieb er, fast schon ein Greis, die vier Tragödien „Giulio Cesare" (die beste), „Giunio Bruto", „Marco Bruto" und „Druso". In ihnen schuf er für Italien die wahre politische Tragödie, wie sie der große Engländer vorgezeichnet hatte, unterstellte sie aber den überkommenen Normen, indem er sie nach den griechisch-lateinischen Mustern durchführte, die für ihn unfehlbar und ewig waren. In der Wahl der Stoffe, die nie von Liebe handeln oder romantisch werden, und worin das beliebte Verlorengehen und Wiedererkennen nicht vorkommt, sowie in anderen Punkten folgte Conti stets, aber nicht sklavisch, den Vorschriften, die Gravina in der angeführten Abhandlung „Della Tragedia" gegeben hatte, schienen sie ihm, dem verständigen dramatischen Kritiker und Anhänger einer gelehrten, moralischen Nutzen stiftenden und philosophischen Dichtkunst, doch vollkommen mit der „Erfahrung der Philosophie selbst" im Einklang zu sein. Conti steht Maffei in der künstlerischen Form nach, überragt ihn aber in moralischer Vertiefung, genauer Wiedergabe des Lokalkolorits und der Charakterzeichnung: seine Römer sind wirkliche Römer, keine Italiener des 17. Jahrhunderts wie bei den anderen Tragikern der Zeit. Aber sein Stil ist zu einfach, kraftlos und weitschweifig; es fehlt ihm dramatisches Leben.

Diese Tragödien Contis waren nicht die einzigen, die vor Alfieri der „Merope" folgten, und letztere ist also nicht, wie Schlegel behauptete, das einzige erwähnenswerte Trauerspiel vor dem großen italienischen Tragiker, vielmehr gab es eine ganze Menge bemerkenswerter Schöpfungen. Tragödien mit römischen Stoffen schrieb der königliche Rat Saverio Pansuti aus Neapel (gest. 1730). Die beste unter ihnen ist die „Orazia" (1719), worin der Dichter

Aretino und Corneille zu übertreffen wußte. Den einfältigen, trivialen religiösen Dramen des 17. Jahrhunderts stellen sich die wohldurchdachten, geschickten und zum Teil ergreifenden „Christlichen Tragödien" (Tragedie cristiane) des Herzogs Annibale Marchese aus Neapel (1687—1753) gegenüber, eines geschmackvollen, geistreichen und tugendhaften Mannes, der als Priester des Oratoriums im Kloster der Girolamini in seiner Vaterstadt endete. Den „Ermenegildo" scheint Voltaire für seinen „Alzire" (1736) benutzt zu haben, wie er bestimmt dem „Maurizio" den Stoff zu seinem „Orphelin de la Chine" (1755) entlehnte. Von geringer Wichtigkeit sind die Tragödien des Giovanni Antonio Bianchi aus Lucca (1686—1758), der ebenfalls Geistlicher war. Edler und rührender sind die des Jesuiten Giovanni Granelli aus Genua (1703—70), deren Stoffe der Bibel entnommen sind. Granellis Beispiel veranlaßte vielleicht den adligen Alfonso Varano aus Ferrara (1705—88), von dem wir noch eingehender zu sprechen haben werden, seine drei christlichen Tragödien zu schreiben, die wie der „Demetrio" (1745) desselben Verfassers, den Voltaire lobte, Chöre zwischen den Akten haben. Gleichfalls einen biblischen Stoff bearbeitet eine der drei Tragödien (1771) Saverio Bettinellis (vgl. S. 416), der in den einfachen und natürlichen „Gionata" (Jonathan) Situationen und Züge aus den beiden „Iphigenien" des Euripides und besonders aus der „Iphigénie" Racines herübernahm, während er im „Demetrio Poliorcete", der auf Plutarchs Biographie beruht, aber nach dem „Brutus" Voltaires und Corneilles „Cinna" zugeschnitten und zurechtgemacht ist, mit großer Wärme das patriotische Gefühl der Athener schilderte. Im „Serse" (Xerxes) ahmte er nicht sowohl die gleichnamige Tragödie Crébillons nach als vielmehr die Haupthandlung der „Sémiramis" seines vielbewunderten Voltaire, dessen „Rome sauvée" er übersetzte. Sowohl die Tragödien Bettinellis wie die Granellis wurden geschrieben, um in den Jesuitenkollegien aufgeführt zu werden. Deshalb sind sie unter dem Namen „Jesuitentheater" (Teatro gesuitico) bekannt, und nur ganz ausnahmsweise kommen verliebte Frauen in ihnen vor. Keine von allen diesen Tragödien des 18. Jahrhunderts übertraf jedoch die „Merope", allen fehlte es an Bewegung und Wärme. Aber gerade im Todesjahre Contis wurde in Asti in Piemont der Neuschöpfer des nationalen tragischen Theaters, Vittorio Alfieri, geboren.

b. Die Komödie.

Die beiden Arten des italienischen Lustspiels, die litterarische und die Stegreifkomödie, herrschten wie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts so auch im 17. und 18. Jahrhundert neben der Tragödie als unumschränkte Herren auf den italienischen Bühnen, bis Goldoni auftrat. Die litterarische Komödie setzte jedoch zum Glück nicht immer die Traditionen der Komödie des 16. Jahrhunderts fort: man war es überdrüssig geworden, Intriguen, die von verschmitzten Dienern gegen dumme Herren eingefädelt werden, Liebesgeschichten ruhmrediger Soldaten, Prahlereien von Schmarotzern und unwahrscheinliche, der Wirklichkeit ins Gesicht schlagende Wiedererkennungsszenen mit anzusehen.

Eine der ersten charakteristischen Komödien dieses Zeitabschnitts sind die „Liebesintriguen" (Intrighi d'amore, 1604), deren erster Entwurf, nicht aber deren endgültige Gestalt Torquato Tasso zugeschrieben wird: ein dramatisches Labyrinth, die „größte Intrigue", die Cupido je erdachte (so sagt Venus im Prolog), mit siebzehn Personen und fast ebenso vielen Handlungen, Intriguen und Erkennungen, vielleicht eine Parodie der romantischen Komödie, die damals in der Mode war. Charakteristisch ist die Hauptperson des Stückes, der „Giallaise" (Giovan Luigi), ein Typus des faulen, unwissenden, dabei anmaßenden und überklugen Neapolitaners.

Nicht weniger charakteristisch ist die „Fiera“ (Die Messe, 1618) des Florentiners Michelangelo Buonarroti des jüngeren (vgl. S. 419). Sie ist in fünf „Tage“ geteilt, deren jeder eine Komödie von fünf Akten bildet, die Personen sind teils aus dem wirklichen Leben genommen (Kaufleute, Krämer, Handwerker, Marktschreier, Soldaten, Edelleute, Schüler, der Podestà u. s. w.), teils allegorisch (die Kunst, der Kleinhandel, der Großhandel, der Wechsel, das Interesse u. s. w.), und das Ganze ist eine Darstellung des Volkslebens und des Treibens auf einer großen Messe. Aber eine so weit ausgesponnene Handlung, der es an Verwickelung und einem Abschluß fehlt, kann man, obwohl das Stück schöne, einfache Szenen aufweist, nicht als wirklich dramatische Schöpfung betrachten. Als Akademiker der Crusca wollte indessen Michelangelo auch weiter gar nichts, als dem komischen Dichter in seinem Werke eine möglichst große Menge Volksausdrücke, Sprichwörter u. s. w. liefern. Künstlerisch wertvoller ist die „Tancia“ (1612) desselben Verfassers, eine „ländliche Komödie“ in der Art der Rozzi (vgl. S. 314). In ihr huldigt Buonarroti seinem Lehrer Galilei, indem er einen Bauer das berühmte Fernrohr in ungeschickter Weise mit folgenden Versen beschreiben läßt:

„Vergrößern thut's die Dinge und Personen,
daß man für eine Gans ein Küchlein hält;
der Mond schien eines Fasses Boden mir,
und drinnen sah man Berg und Thal wie hier.“

Die „alte Komödie“, d. h. die „attische“ des Aristophanes, Eupolis und Kratinos, wurde, insofern sie Angriffe auf berühmte Dichter und Litteraten enthielt, von Scipione Errico aus Messina (vgl. S. 385) mit seinen „Rivolte di Parnaso“ (Die Empörungen auf dem Parnaß, 1625?) neu erweckt.

In dem Stücke, das auch die „Ragguagli di Parnaso“ Boccalinis (vgl. S. 456) nachahmt, und in dem neben Murtola (vgl. S. 387), mit dem Errico es damals wahrscheinlich schon hielt, Apollo, die Musen und alte und neue Dichter auftreten, handelt es sich darum, Kalliope mit einem der zahlreichen Dichter zu verheiraten, die sich um ihre Hand streiten. Die Muse nimmt aber nur die Anträge Trissinos, Ariostos, Tassos und Marinos entgegen. Nachdem sie sie geprüft hat, neigt sie dazu, allen und besonders Marino, den sie aus ihrer Gegenwart verbannt, Tasso vorzuziehen; beim Anblick ihres alten, blinden Gemahls Homer reicht sie aber diesem die Hand zu neuem Bunde, da es den anderen Dichtern an vielen seiner Eigenschaften fehlt. Die übrigen Musen, Urania, Erato, Melpomene und Thalia, werden durch eine von dem Pförtner des Parnasses, Caporali (vgl. S. 344), ersonnene List von den von Kalliope verschmähten Nebenbuhlern geheiratet: die erste (lyrische) bekommt Tasso, die zweite (erotische) Marino, die dritte (tragische) Trissino und die vierte (komische) Ariosto. Errico hat hier Gelegenheit, nicht nur die Marinisten, sondern auch die dramatischen Dichter Spaniens mit Lope de Vega an der Spitze zu verspotten.

Derselben Art ist eine zweite Komödie desselben Verfassers, „Le Liti di Pindo“ (Die Streitigkeiten auf dem Pindus, 1634), die besonders gegen Stigliani (vgl. S. 386) gerichtet und halb in Prosa, halb in Versen abgefaßt ist. Eine Nachahmung der ersten Komödie Erricos ist der „Maritaggio delle Muse“ (Die Heirat der Musen, 1625) von Gian Giacomo Riccio aus Orvieto, ein weitschweifiges und ganz wüstes „dramatisches Gedicht“ mit 47 Personen, worin die besten lateinischen und italienischen Dichter in dem Stil und in den Versmaßen reden, die sie in ihren Werken anzuwenden pflegen, ferner die „Poesia maritata“ (Die verheiratete Dichtkunst) und die „Poeti rivali“ (Nebenbuhlerische Dichter, 1632–33) von demselben Verfasser.

Unter allen Gegenden Italiens hatte Neapel im 17. Jahrhundert die meisten Lustspieldichter aufzuweisen, zum großen Teil Nachahmer des plautinischen Theaters Della Portas, den wir als den besten neapolitanischen Lustspieldichter in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kennen gelernt haben (vgl. S. 313). Es handelt sich auch bei ihnen um die gewöhnlichen

Intriguen und die altbeliebten klassischen Typen, ihre frostigen Stücke drehen sich immer um Sklaven und Schiffbrüchige, leiden an überflüssigen Szenen, langen Monologen, Geziertheiten und Mangel an komischem Leben. Unter den Nachahmern Della Portas, die Gravina besonders lobte, sind zu nennen: Lorenzo Stellato aus Capua wegen seiner Komödien „Il Furbo" (Der Schelm, 1638) und „Il Ruffiano" (Der Kuppler, 1643) und der gleichfalls aus Capua stammende Kanonikus Francesco d'Isa (1572—1622), dessen fünf Komödien: „La Fortunia" (1612), „L'Alvida" (1616), „La mal maritata" (Die unglücklich Verheiratete, 1616), „La Flaminia" (1621) und „La Ginevra" (1630), die besten der zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Neapel geschriebenen Werke dieser Art sind.

Die drei Komödien Filippo Caetanis, des Herzogs von Sermoneta: „Ortensio" (1609), „I due vecchi" (Die beiden Alten, 1612) und „La schiava" (Die Sklavin, 1613), zeigen nicht die gewöhnlichen Parasiten, aufschneidenden Hauptleute und Pedanten, sondern sind voll wunderbarer Ereignisse und unvorhergesehener Zwischenfälle. Ihnen folgten die Komödien spanischer Nachahmung, in denen sich statt der starken und frischen Charaktere, der realistischen Szenen, der schönen, poesievollen Dialoge der originellen, in der Form zwar fehlerhaften, aber gefühls- und gedankentiefen spanischen Stücke eine ungeschickte Folge fader Szenen, Dialoge in schlechter Prosa, Verschrobenheiten und läppische Wortspiele finden. Der beste unter allen diesen höchst schlechten Lustspieldichtern war der Kanonikus Carlo Celano (1617—93), der etwa dreißig Dramen schrieb.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts begann in Neapel mit der klassischen und arkadischen Reaktion ein Feldzug gegen diese secentistisch-spanischen Dramen, die man die „opere reali" (königliche Opern) nannte, und man kehrte zur alten Art Della Portas zurück. Deren Hauptvertreter wurde jetzt der zur Arkadia gehörige Niccolò Amenta aus Neapel (1659—1719), der aber auch die früheren Nachahmer Della Portas, besonders D'Isa, wegen ihres schwülstigen Stiles und ihrer unreinen Sprache angriff, auf die Tradition des 16. Jahrhunderts zurückging und das damals Geleistete noch übertraf. Wegen seiner sieben Komödien: „Gostanza", „La Forca" (Die Heugabel), „La Fante" (Das Dienstmädchen), „La Somiglianza" (Die Ähnlichkeit), „Carlotta", „Giustina" und „Le Gemelle" (Die Zwillinge), von denen die beiden ersten 1699 und 1700, die übrigen in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts geschrieben wurden, hatte er ungerechte Angriffe zu leiden. Besonders nahm ihn Niccola Capasso (vgl. S. 428) hart mit: er nannte Amenta einen Ausschreiber seiner Vorgänger und machte ihn wegen seines übertriebenen und affektierten Toskanismus lächerlich, hierin unterstützt von Girolamo Gigli, der Amenta in seinem „Vocabolario Cateriniano" aus demselben Grunde aufzog. Aber das Toskanisieren gereichte dem Angegriffenen in jener Periode spanischer Nachahmung gerade zur Ehre.

Das Bedürfnis, die italienische Komödie dem Zeitgeiste anzupassen, wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts eher als in allen anderen Gegenden Italiens in der Toskana empfunden, wo bis dahin die nach spanischen Mustern gedichteten Dramen des berühmten florentinischen Melodramatikers Giacinto Andrea Cicognini Mode gewesen waren, die der junge Goldoni bewunderte. Wie Martelli (vgl. S. 428) die Aufmerksamkeit der Italiener auf das tragische Theater der Franzosen lenkte, so wies der wunderliche Girolamo Gigli aus Siena (1660—1722) seine Landsleute auf das komische Theater der Franzosen hin. Er war ein berühmter Philolog und Professor der toskanischen Litteratur an der Universität seiner Vaterstadt. Außer dem lustigen und humoristischen „Gazzettino" (Kleine Zeitung), einer lebhaften,

phantastischen Satire gegen die Heuchelei, „die toskanische Pestilenz“, verfaßte er das berühmte „Vocabolario Cateriniano“ (Wörterbuch der Katharina [von Siena], 1707), worin er, den nutzlosen Kampf Tolomeis (vgl. S. 339) fortsetzend, beweisen wollte, daß sein Dialekt dem Toskanischen überlegen oder wenigstens ebenbürtig sei, und den wissenschaftlichen Gründen für diese Behauptung Spott und witzige Erfindungen hinzufügte, was ihm Verbannung und Verlust seines Lehrstuhles einbrachte. Noch berühmter ist er durch seine Theaterstücke, die fast alle Übersetzungen oder Nachahmungen französischer Originale (z. B. Racine) sind, und derentwegen er zu den besten Vorläufern Metastasios und Goldonis zählt. Von seinen beiden gefeierten Komödien „Don Pilone“ (1711) und „La Sorellina di Don Pilone“ (Das Schwesterlein Don Pilones, 1749) ist erstere eine Paraphrase von Molières „Tartuffe“ in Prosa. Sie ist voll origineller Szenen, wurde gegen einen bekannten Frömmler und Abenteurer in Siena, den Priester Feliciati, geschrieben und zog ihrem Verfasser daher die Verfolgung der Jesuiten zu. In der „Sorellina“ karikierte Gigli sein häusliches Leben und seine Frau, die, älter als er, geizig und frömmelnd war, aber im Grunde doch verständig und brav sein mußte, da sie bis zuletzt alle Wunderlichkeiten ihres Gatten ertrug.

Auch die neunzehn in ganz Italien aufgeführten und beifällig aufgenommenen Lustspiele Giovan Battista Fagiuolis aus Siena (1660—1742), deren bekanntestes der „Cicisbeo“ (Der Hausfreund, 1708) ist, folgten den Spuren der Franzosen in der Schilderung des wirklichen Lebens. Aber es fehlt ihnen gänzlich an innerem Leben und dramatischem Geiste, und ihr einziger Wert besteht in gutem Aufbau, einer gewissen volkstümlichen Frische, gelungener Sittenschilderung und Natürlichkeit und Korrektheit der Sprache. Personen aus dem Volke läßt Fagiuoli, um Lachen zu erregen, in reinem florentiner Dialekt reden; da dieser aber absichtlich verstümmelt ist, wirkt er durchaus nicht komisch. Die einundzwanzig dreiaktigen Lustspiele in Prosa (1762), die ein anderer Senese schrieb, der gelehrte, mit Gigli befreundete Jacopo Nelli (1676—1770), der auch berneske und scherzhafte Verse dichtete, sind für kleine Privattheater bestimmt gewesen und wenig originell in Erfindung und Charakteren, langsam und schwerfällig in der Entwickelung der Handlung. Von Nelli stammt die „Serva padrona“ (Das Dienstmädchen als Herrin), die seine von Pergolesi in Musik gesetzte komische Oper gleichen Namens hervorrief, und in der „Dottoressa preziosa“ (Die preziöse Doktorin) ahmte er nach seinem eigenen Geständnis die „Femmes savantes“ und die „Précieuses ridicules“ Molières nach. Trotzdem nähert er sich im allgemeinen mehr der gelehrten Komödie als der realistischen des großen Franzosen.

Vielleicht nur wegen ihres Versmaßes, das den Hexameter der Horazischen Sermone und Episteln nachbildet, hatten die beiden einzigen Komödien des Marchese Scipione Maffei (vgl. S. 428), „Le cerimonie“ (Die Umstände) und „Il Raguet“ (so nannte man im 18. Jahrhundert die Leute, die halb italienisch, halb französisch sprachen), nicht den Erfolg der „Merope“. In der zweiten machte der Dichter die Italiener lächerlich, weil sie ihre Sprache durch Einführung französischer Redensarten verdarben. Außer dem „Cruscante divenuto pazzo“ (Das verrückt gewordene Mitglied der Crusca), einer anonym erschienenen Komödie, die sich über die Akademiker der Crusca lustig macht, schrieb Giulio Cesare Becelli aus Verona (1683—1750) vier Komödien, „I Falsi Letterati“ (Die falschen Gelehrten), „L'Avvocato“ (Der Advokat), „I poeti comici“ (Die komischen Dichter), „L'Ariostista e il Tassista“ (Der Anhänger Ariostos und der Anhänger Tassos), und griff darin einige Pedanten seiner Zeit an. Er war ein mittelmäßiger Prosaschriftsteller, Dichter und Übersetzer, aber Verfasser der drei Bücher „Della novella poesia“ (Von der neuen Dichtkunst, 1732), worin er, ein Vorläufer der

Romantiker, beweisen wollte, daß die modernen Litteraturen nicht weniger reich und adlig als die alten seien, und daß es den modernen Schriftstellern erlaubt sein müsse, sich von den Regeln und Beispielen der Alten zu entfernen.

Mit Unrecht gelobt werden die schlechten, langweiligen Komödien des Domenico Barone aus Liveri bei Nola (gest. 1757), deren Aufführung je sieben Stunden in Anspruch nahm. Sie haben ungeheuer viel Personen und eine ganz verwickelte Handlung, sind in geradezu barbarischer Sprache geschrieben und gehören zur romantischen Art. Sie schildern die Laster des Adels und verdankten ihren Erfolg der peinlichen Sorgfalt, womit Barone sie zur Aufführung vorbereitete: ein Seufzer wurde an einem Abend zweiunddreißigmal einstudiert! Es ist jedoch ein Verdienst des Dichters, daß er vor Diderot Methoden zur Vervollkommnung der szenischen Darstellungsmittel ausgedacht und angewendet hat: er teilte z. B. die Bühne in verschiedene voneinander getrennte Zimmer, so daß gleichzeitig mehrere Gruppen von Personen spielten und nebeneinander redeten, ohne sich doch miteinander zu beschäftigen.

Die meisten dieser litterarischen Lustspiele wurden in den Häusern der Verfasser, in den Palästen Adliger oder an den Höfen von Dilettanten oder Stegreifkomödianten aufgeführt. Zu den Vorstellungen der letzteren aber lief das Volk in Scharen, um einmal weidlich lachen und so wenigstens für kurze Stunden den Druck der spanischen Herrschaft vergessen zu können: das 17. Jahrhundert war also das goldene Zeitalter der Stegreifkomödie. Die Stegreifkomödianten hatten keinen festen Wohnsitz, sondern wanderten bald hierhin, bald dorthin, um irgend eine große Festlichkeit, etwa die Hochzeit eines Fürsten, verherrlichen zu helfen, und von den italienischen Höfen zogen sie nach denen Österreichs, Bayerns, Spaniens, Englands und Frankreichs: die berühmteste dieser Schauspielertruppen, die „Gelosi" (Eifersüchtigen), wurde z. B. dreimal an den französischen Hof geladen. Sie stand unter der Leitung des Flaminio Scala, des Reformators der Stegreifkomödie, der etwa fünfzig Szenarien in seinem „Teatro delle favole rappresentative overo la ricreatione comica, boscareccia e tragica divisa in cinquanta giornate" (Theater der dramatischen Stoffe, oder komische, pastorale und tragische Unterhaltung, eingeteilt in fünfzig Tage; 1611) sammelte, und zählte zu ihren Mitgliedern den berühmten „Capitan Spaventa da Vall' inferna" (Hauptmann Schreck aus dem Höllenthale), d. h. Francesco Andreini aus Pistoja, sowie dessen Frau Isabella aus Padua (1562—1604), „schön von Namen, schön von Körper und sehr schön von Geist", die sowohl sang als spielte, lateinisch, spanisch und französisch schrieb und von Tasso, Chiabrera und Marino gefeiert wurde. Den „Gelosi" folgten die „Fedeli" (Treuen), die unter der Leitung Giambattista Andreinis (vgl. S. 425) und seiner ebenfalls von Marino besungenen Frau Virginia Ramponi standen und sich wie ihre Vorgänger wiederholt nach Frankreich begaben. Es ist übrigens bekannt, daß dem italienischen Theater aus der Stegreifkomödie kein Vorteil erwuchs: keine der Komödien, die sie neu oder durch Umformung alter Stücke schuf, ist lebendig geblieben. Den meisten Nutzen davon zog noch mehr als das spanische und englische Theater mit Lope de Vega und Shakespeare das französische mit Molière, dessen Lustspiele die herrlichste Frucht der Stegreifkomödie sind.

Am Ende des 17. Jahrhunderts beginnt die Stegreifkomödie, besonders weil der Druck der Fremdherrschaft nachzulassen anfing, zu verfallen, und die Nachahmung des französischen Theaters im Norden einerseits sowie die Verbreitung des Melodramas im Süden anderseits gaben ihr den Gnadenstoß. Der Schauspieler Luigi Riccoboni aus Modena (1674—1753), der später auch Werke über das Theater verfaßte („Storia del teatro italiano", Geschichte des

italienischen Theaters, „Osservazioni sul Molière“, Bemerkungen über Molière, „Riforma del teatro“, Reform des Theaters), wollte durch verständige Verquickung der Stegreifkomödie mit der litterarischen die alten italienischen Lustspiele des 16. Jahrhunderts auf der Bühne halten, die er abwechselnd mit Überarbeitungen französischer Lustspiele und mit seinen eigenen Stücken aufführen ließ. Unter letzteren sind wegen ihrer Natürlichkeit und einiger schöner Szenen die „Moglie gelosa“ (Die eifersüchtige Frau) und die „Sorpresa d'Amore“ (Liebesüberraschung) zu erwähnen. Er ließ auch die Melodramen Zenos ohne die Musik spielen, wodurch er das Lustspiel den Stegreifkomödianten aus der Hand zu nehmen und es zu reformieren und moralischer zu gestalten beabsichtigte. Als er sich jedoch bei einer Aufführung der „Scolastica“ Ariostos (vgl. S. 306) durch das Publikum gezwungen sah, die Vorstellung abzubrechen, und den Verfasser tadeln hörte, gab er das Unternehmen auf und ging nach Frankreich, um die Comédie italienne in Paris zu leiten. Und hier wurde man ihm gerechter als in seinem Vaterlande, obwohl er seine Reform so weit trieb, daß er den „Cid“, die „Rodogune“ und die „Phädra“ von der Bühne verbannte, weil in ihnen die Liebe zu sehr vorherrschte.

Inzwischen aber war schon der Mann geboren worden, der Italien eine Nationalkomödie geben sollte: Goldoni.

c. Die Hirtendichtung.

Als wir von Tassos „Aminta“ und Guarinis „Pastor Fido“ sprachen, haben wir schon die mehr oder weniger sklavischen Nachahmungen dieser beiden berühmten Hirtendichtungen im 17. Jahrhundert erwähnt, unter anderen den „Alcippo“ (1614) Chiabreras (vgl. S. 398), der alle jene Nachahmer und besonders Rodolfo Campeggi (vgl. S. 387) übertraf, obgleich dessen „Filarmindo“ (1605) in wenigen Jahren acht Ausgaben erlebte. Wir fügen jetzt hinzu, daß der gewandte Dichter vor diesem Stücke schon zwei andere geschrieben hatte, die „Gelopea“ (1607) und die „Meganira“ (1608); sie interessieren aber nicht so sehr wie der „Alcippo“, der Anmut, Zartheit und dramatisches Leben besitzt.

Die Hirtendichtung aber, die alle anderen des 17. Jahrhunderts verdunkelte und sicher die beste nach den beiden Meisterwerken Tassos und Guarinis genannt zu werden verdient, war die „Filli di Sciro“ (Phyllis aus Skyros, 1607) von Guidobaldo Bonarelli della Rovere aus Pesaro (1563—1608), dem Bruder Prospero Bonarellis (vgl. S. 426). Guidobaldo, der im Dienste des Grafen Gonzaga di Novellara und des Kardinals Federigo Borromeo stand und als Diplomat am Hofe Clemens' VIII., Margaretens von Österreich und Heinrichs IV. wirkte, war ursprünglich nicht sowohl Litterat als Philosoph und Theolog, aber die Liebe machte ihn zum Dichter, und Ferrara, wo er sich im Jahre 1607 als Höfling Alphons' II. von Este aufhielt, gab ihm mit seinen Erinnerungen an Giraldi, Alberto Lollio, Agostino Beccari und besonders Tasso und Guarini die „Filli di Sciro“ ein, ein Stück in fünf Akten in hier und da gereimten Elf- und Siebensilblern, aber ohne Chöre.

Die Nymphe Celia, die von zwei Hirten, Nisus und Aminta, aus den Händen eines Centauren gerettet wird, liebt sie aus Dankbarkeit beide. Um sich immer mehr in ihre Gunst zu setzen, schickt ihr Nisus durch eine andere Nymphe, Cloris, ein Halsband, Cloris aber liebt Nisus und erkennt in ihm gerade durch das Halsband den Jüngling Tirsis wieder, dem sie einst, als sie noch Kind war, durch den Sultan verlobt worden war, an den beide als Tribut der von den Türken eroberten Insel Skyros gesendet worden waren. Das Halsband ist nämlich der eine Teil einer ganzen Halskette, die den beiden Kindern vom Sultan geschenkt wurde, und deren anderen Teil natürlich Phyllis — so hieß Cloris als Kind — besitzt. Jetzt nun verzweifelt das Mädchen, weil es sich von Tirsis vergessen glaubt, der aber immer an Phyllis denkt, obgleich

er sie für tot hält, und es sendet dem Geliebten den anderen Teil der Kette. Da wird Tyrsis alles klar: er verläßt Celia und Aminta, kehrt zu seiner Phyllis zurück und wird nach Überwindung einer vorübergehenden Gefahr mit ihr vereinigt.

Die „Filli di Sciro", die wiederholt aufgeführt und gedruckt, ins Englische und ins Französische übersetzt, aber auch von den Zeitgenossen und besonders von der Nachwelt trotz Bonarellis Verteidigung wegen Celias Liebe zu zwei Jünglingen beanstandet wurde, hatte die Ehre, drei Prologe zu erhalten: von Ippolito Aurispa, Marino und Testi, und zeigt in Einzelheiten und in den Episoden wahre Schönheiten.

Fast dieselbe Handlung und dieselben Unwahrscheinlichkeiten, aber mehr Leidenschaft als die „Filli di Sciro" weist die „Rosa" auf, eine Waldfabel von Giulio Cesare Cortese aus Grumo (1571–1628?), der Professor der Rechte an der Universität zu Neapel war. Die „Rosa" ist in neapolitanischem Dialekt geschrieben, von dem der Dichter glaubte, daß er es an Anmut und Eigenart mit den schönsten Sprachen Europas aufnehmen könne. Aus diesem Grunde hatte Cortese darin auch eine Parodie der „Ilias", satirische Sonette und Epen verfaßt, z. B. den „Viaggio di Parnaso" (Die Reise nach dem Parnaß, 1621), „La Vaiasseide" (Die Dienstmädchengeschichte, 1628), „Micco Passaro 'nnammorato" (Der verliebte Micco Passaro, 1633), „Lo Cerriglio 'ncantato" (Der beherte Cerriglio [Straße in Neapel], 1645), ferner einen kleinen Roman: „Li travagliuse ammore de Ciullo e Perna" (Die leidensvolle Liebesgeschichte von Ciullo und Perna, 1632).

Seinem Hirtengedicht liegt, wie einigen anderen vom Ausgang des 16. Jahrhunderts, die seltsame Annahme zu Grunde, daß ein Liebespaar, das sich nach einigen Jahren der Trennung wieder zusammen findet, sich trotz täglicher Begegnung nicht wiedererkennt. Rosa, die von Seeräubern geraubt wird, kehrt nach einiger Zeit nach Neapel zurück und nähert sich, als Mann verkleidet, unter dem Namen Titta ihrem früheren Verlobten Maso, der sie tot glaubt und sich Cella zu widmen begonnen hat. Cella will aber nichts von Maso wissen, sondern verliebt sich vielmehr in Titta, den sie natürlich für einen Mann hält. Da wird Maso von rasender Eifersucht ergriffen, und er verwundet Titta. Cella, die den Blutenden in ihr Haus geführt hat, um ihm beizustehen, entdeckt, daß er ein Mädchen ist, und entschließt sich, Maso zu heiraten, als letzterer, der alles erfahren hat, seine frühere Verlobte aufsucht. Er findet sie aber nicht, denn auf die Nachricht hin, daß Maso im Begriff sei, Cella zu heiraten, hat sich Rosa in das Meer gestürzt. Maso stürzt sich ihr nach, beide aber werden gerettet und heiraten sich, während Cella sich einen anderen Gatten sucht.

Die „Rosa", die Gravina gelobt und neben die „Tancia" (vgl. S. 432) gestellt hatte, während andere sie sogar noch höher schätzten, wurde, weil sie die Sitten und Charaktere der Bauern in der Umgebung von Neapel ausgezeichnet wiedergab, länger als ein Jahrhundert aufgeführt und hatte nach wenigen Jahrzehnten (1666) schon fünfzehn Ausgaben aufzuweisen.

Die noch um 1650 blühende Hirtendichtung beginnt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu verwelken, bis sie in den letzten Jahren des Jahrhunderts ganz verschwindet. Das Melodrama hatte sich daraus entwickelt und vernichtete, vollendend, was die Hirtendichtung begonnen hatte, durch seine Neuerungen die Tragödie und Komödie gänzlich.

d. Das Melodrama und die komische Oper.

Die Musik feierte als letzte unter den schönen Künsten in Italien ihre Wiedergeburt. Erst am Ende des 16. Jahrhunderts trat sie in Verbindung mit der Lyrik, indem man Gedichte Petrarcas, Sannazaros, Ariostos, Tassos u. s. w. in Musik setzte. In Beziehung zur dramatischen Dichtung war die Musik zuerst in den sogenannten „Triumphen" (vgl. S. 232), bei den Festlichkeiten der Fürsten und in den zur Karnevalszeit aufgeführten Schauspielen getreten, wo

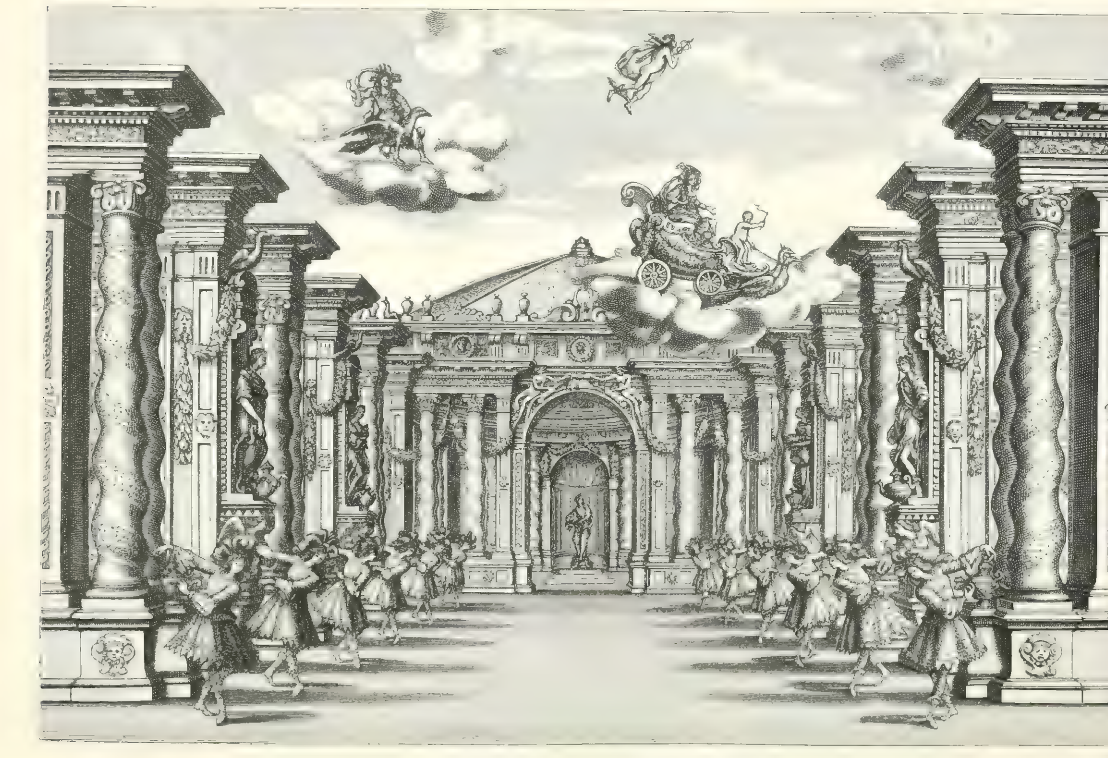
sie Kanzonen, Strambotte und Madrigale begleitet hatte. Als die Komödie und die Tragödie in Nachahmung der Klassiker neu erwachte, blieb die Musik Zwischenaktsmusik oder Zuthat zum pantomimischen Schauspiel und den Versen der Chöre, bis sie sich, als man die neue Art, die dramatische Dichtung durch Töne zu interpretieren, gefunden hatte, mit der Poesie zu einem Ganzen zusammenschloß und aus der Verbindung von Vers und Musik das Musikdrama hervorging. (S. die beigeheftete Tafel „Ein Ballett im 17. Jahrhundert".)

1539 wurde in Florenz bei der Hochzeit Cosimos de' Medici mit Leonora di Toledo eine Komödie aufgeführt, in der man zum ersten Male Madrigale unter Instrumentalbegleitung singen hörte; dies kann man einen der ersten melodramatischen Versuche nennen. In einem der Intermezzi aber, die der Graf von Vernio, Giovanni Bardi, 1589 in Florenz zur Feier der Hochzeit Christinens von Lothringen mit dem Großherzog Ferdinand I. darstellen ließ, dem „Combattimento di Apollo col serpente Pitone" (Der Kampf Apollos mit der Schlange Python), findet sich im Keime schon das erste wirkliche Musikdrama: die von Ottavio Rinuccini (vgl. S. 402) verfaßte und von Jacopo Peri unter Giulio Caccinis Beihilfe in Musik gesetzte „Daphne" (aufgeführt 1594, gedruckt 1600). Dieses Stück war eine Frucht eingehender Unterredungen, an denen fast alle bedeutenderen florentiner Musiker und Gelehrten teilnahmen, und die sich um die Musik der Alten drehten, besonders um die Frage, ob die griechischen Tragödien ganz durchkomponiert gewesen wären, oder ob nur die Chöre gesungen worden wären. Nach langen Studien kam man auf Grund einer Stelle des Aristoteles zu dem Schlusse, daß die griechischen Tragodien unter der Begleitung von Flöte und Leier von Anfang bis zu Ende gesungen worden seien, und beschloß nun, das klassische Altertum auch hierin nachzuahmen. Da man Chöre und andere lyrische Partieen der Hirtendichtung schon zu singen pflegte, und da sich diese Dichtungsgattung wegen der Mannigfaltigkeit des Versmaßes und ihres epigrammatischen Stiles sehr gut zum Komponieren eignete, wählte man sie zur Vertonung, und das Melodrama zeigt sich uns somit bei seinem ersten Auftreten im Gewand einer Hirtendichtung, während es im Grunde doch nur ein erweitertes Intermezzo ist. Unter jenen Gelehrten und Musikern befanden sich nun eben auch die genannten Erfinder des Melodramas, Peri und Rinuccini. Letzterer, der Maria de' Medici nach Frankreich begleitet hatte und Kammerherr Heinrichs IV. gewesen war, besaß die Sentimentalität Tassos und den harmonischen Versbau Chiabreras, mit denen beiden er befreundet war. Ja, Chiabrera wies ihm sogar den Weg zur Erfindung der dichterischen Form des Melodramas.

Die „Daphne" ist den „Metamorphosen" Ovids entnommen. Die einfache, wenig entwickelte, in ziemlich zusammenhanglosen Szenen vor sich gehende Handlung zerfällt in vier Hauptepisoden: die Tötung der Schlange Python durch Apollo, die Rache des vom Gott verhöhnten Amor, die Begegnung Daphnes mit Apollo, der sich in sie verliebt, und die nur erzählte Verwandlung der Nymphe in einen Lorbeerbaum.

Abgesehen von einer Privatvorstellung im Entstehungsjahre wurde die „Daphne", verbessert und erweitert, aber wieder mit Peris und Caccinis Musik, 1597 vor der Großherzogin Christine von Lothringen, Giovanni de' Medici und Kardinälen aufgeführt und dann nach vielen Wiederholungen 1607 mit neuer Musik von Marco da Gagliano am Hofe von Mantua gesungen. Endlich nahm sie ihren Siegeslauf über die Alpen und wurde von Martin Opitz ins Deutsche übersetzt, von Schütz ein drittes Mal komponiert.

Die „Daphne" war nicht das einzige Melodrama Rinuccinis. Ihr folgten die besser gelungene und gleichfalls von Peri in Musik gesetzte „Euridice" (1600), die einen minder einfachen Stoff behandelt, und deren Handlung verwickelter ist, ferner die von Monteverde komponierte „Arianna"



Ein Ballett im 17. Jahrhundert.

Nach einer Zeichnung von Belloni, wiedergegeben in den „Poesie drammatiche di Giovanni Andrea Moniglia". Florenz 1689.



(Ariadne, 1608), bewundernswert wegen ihres Aufbaues, der Mannigfaltigkeit der Szenen und der dichterischen Kunst in Vers und Sprache, endlich der unvollendet gebliebene „Narciso".

Rinuccini, der in den Chören zu überladen, aber wo die Leidenschaft natürlich und heftig durchbricht, wirkungsvoll und einfach ist, hatte keine wirklichen Nachfolger. Die melodramatischen Dichter des 17. Jahrhunderts legten viel weniger Gewicht auf den poetischen Wert ihrer Stücke als auf Überraschungen, Prunk und Glanz der Dekorationen: das Melodrama selbst war Nebensache, die Inszenierung alles. Die Bühne zeigte jetzt Wälder, Gärten, den Tartarus, das Elysium, das Chaos und Bäume, aus denen Dryaden hervorkamen, Meere und Flüsse, worin Nereiden und Najaden schwammen, von wirklichen Pferden gezogene Karossen, Triumphwagen mit Gefangenen, gewaltige Aufzüge von Amazonen und Mohren, Verwandlungen in Tiere, Vogel und Pflanzen, verzauberte Paläste und wirkliche Jagden auf Eber, Bären und Hirsche, die von den Jägern vor den Augen der Zuschauer getötet wurden. Dieser Seltsamkeit des Schauspiels entsprach eine nicht weniger seltsame, geräuschvolle, bizarre Musik und nicht minder wunderlicher und regelloser Gesang.

Ein reiner Nachahmer Rinuccinis war Chiabrera (vgl. S. 398), der seinen Vorgänger zwar im Versbau überragte, ihm aber hinsichtlich der dramatischen Bewegung nachstand. Er verfaßte drei Melodramen: „Il rapimento di Cefalo" (Der Raub des Cephalus, 1600), der von Caccini in Musik gesetzt wurde, „La veglia delle Grazie" (Die Abendgesellschaft der Grazien, 1615) und „L'amore tradito" (Die verratene Liebe, 1622). Alles in allem führte das Melodrama im 17. Jahrhundert, von einigen heiteren Augenblicken abgesehen, wie als Benedetto Ferrari aus Reggio (1597–1681) 1637 in dem uralten Theater San Cassiano in Venedig seine „Andromeda" aufführen ließ, die er sowohl geschrieben als auch komponiert hatte, ein prunkhaftes, aber unglückliches und wenig geachtetes Leben in Italien. Und doch regnete es damals Melodramen wie nie, und man zählte ihrer mehrere Hundert. Etwas bekannter als die meisten anderen sind die „Drammi per musica" (Musikdramen, 1632) des römischen Jesuiten Ottavio Tronsarelli (gest. 1641), worunter die „Catena d'Adone" (Die Kette des Adonis), der „Fetonte" (Phaëton), die „Creazione del Mondo" (Die Schöpfung der Welt) und andere Stücke mythologischen und romanhaften Inhaltes hervorzuheben sind, und beliebt waren auch die tragikomischen und ernst-burlesken Melodramen des Florentiners Giacinto Andrea Cicognini (vgl. S. 433), der der Art eine gewisse Vollendung gab. Berühmt ist sein „Giasone" (Jason), der 1649 in Venedig aufgeführt wurde, wo der Dichter, nachdem er seine Vaterstadt verlassen hatte, bis 1660 lebte. Unter den Melodramen von Francesco Sbarra aus Lucca (1611—68), einem Hofdichter Kaiser Leopolds, sind erwähnenswert: „La tirannide dell' interesse" (Die Tyrannei des Interesses, 1653), „La Moda" (Die Mode, 1652), „La verità raminga e il disinganno" (Die umherirrende Wahrheit und die Enttäuschung, 1654). Aber erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts finden wir bekanntere Namen unter den Melodramatikern: Maggi, Gigli, Martelli und besonders Guidi (vgl. S. 409), der seine dichterische Laufbahn damit begann, daß er für die Farnesi „Introduzioni ai balletti" (Einleitungen zu den Balletten) schrieb, wie man damals die kurzen dramatischen Stücke nannte, die einfache mythologische Vorgänge in Dialogform behandelten. Sein berühmter „Endimione" (Endymion, 1629) verdankt seinen Ruf mehr als der sehr schwachen dramatischen Bewegung seinem einfachen, glatten Stil und dem nicht minder berühmten „Discorso" (Abhandlung, 1696), den ihm Gravina voraufschickte. Dem „Endymion", auf den Guidi von seiner erhabenen Beschützerin, Christine von Schweden, die selbst einige Verse eingefügt hatte, hingewiesen worden

war, war die „Amalasunta in Italia" (Amalasuntha in Italien, 1681) voraufgegangen, die in der Intrigue, den Episoden, der Charakterzeichnung, dem Stil und der Versbildung nachlässig ist. Ein Verdienst Guidis ist es aber jedenfalls, das Melodrama den Wunderlichkeiten der Zeitgenossen entrissen und ihm die Einfachheit Rinuccinis zurückgegeben zu haben.

Inzwischen hatte das Melodrama, ein neues Blatt im Ruhmeskranz der italienischen Kunst und Litteratur, die Alpen überschritten. In Frankreich wurde es, von Mazarin beschützt, aber von Boileau und Racine bekämpft, von Quinault geschrieben, von Lulli und Lalande in Musik gesetzt. In England wurden unter Karl II. die Melodramen Davenants und Purcells teils italienisch, teils englisch gesungen und später unter Anna nur noch italienisch. Ganz besonderer Gunst aber erfreute sich die italienische Oper an den nach französischem Muster lebenden Höfen Deutschlands, namentlich Dresden, München und Hannover. In Wien endlich, wo Ferdinand III. nach italienischem Vorbild eine litterarische Akademie gegründet hatte und sein Bruder Leopold Wilhelm seine „Rime" (1636) in italienischer Sprache schrieb, wurden, als letzterer Kaiser geworden war, Werke italienischer neuerer Dichter aufgeführt, und alle leitenden Stellen im Theaterwesen waren mit Italienern besetzt. Endlich unter Karl VI., der Joseph I. folgte, fing man damit an, italienische Dichter nach Wien zu rufen, um für Feste und Feierlichkeiten Libretti zu schreiben: die ersten waren Silvio Stampiglia aus Lavinia (1664–1725), ein Mitglied der Arkadia, und Pietro Pariati aus Reggio in der Emilia (1665–1733).

Das Musikdrama hatte sich inzwischen am Ende des 17. Jahrhunderts besonders durch den eben erwähnten Silvio Stampiglia aus einem mythologischen in ein geschichtliches verwandelt. In Stampiglias Melodramen („La caduta dei Decemviri" [Der Sturz der Dezemvirn], „Caio Gracco" [Cajus Gracchus], „Spartaco" [Spartacus] u. s. w.) ist aber weder Strenge im Stil noch historische Wahrheit zu suchen: der geschichtliche Vorgang und der Held dienen dem Drama nur als Stütze, während die Entwickelung gänzlich erdichtet wird. Ein Vervollkommner dieses geschichtlichen Melodramas war nun Pariati, der im Jahre 1714 nach Wien berufen wurde und sich vornahm, in seinen Melodramen besonders das Gekünstelte, Absurde und Spektakelhafte zu bekämpfen. Zwei Jahre nach seiner Berufung nach Wien wurde ihm ein junger Venezianer, sein Freund Apostolo Zeno (1668–1750), zum Mitarbeiter gegeben, der später ein berühmter Bibliograph und Numismatiker wurde, sich damals aber im Verein mit dem venezianischen Patrizier und Musiker Benedetto Marcello (1686–1737) in seiner Vaterstadt der Reform des verfallenen italienischen Melodramas gewidmet hatte. Marcello, der auch Staatsmann und Dichter war, hatte besonders gegen die Verfasser von Melodramen sein bitter ironisches Büchlein „Il teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire l'opere italiane in musica all' uso moderno, ecc." (Das Modetheater, oder sichere und leichte Methode, um die neumodischen italienischen Musikopern gut zu verfassen und auszuführen, u. s. w.) veröffentlicht, dessen erste Vorschrift verlangte, daß der moderne Dichter „die alten lateinischen und griechischen Schriftsteller weder je gelesen haben noch lesen dürfe", wie „die alten griechischen und lateinischen Schriftsteller die modernen ja auch niemals gelesen" hatten. Apostolo Zeno selbst verstand von Musik gar nichts, war aber jener ironischen Lehre Marcellos gewissenhaft gefolgt, d. h. er hatte die alten Schriftsteller, und besonders die Historiker, gründlich studiert. Für seine Melodramen zog er als Gelehrter klassische Stoffe vor (Andromache, Artaxerxes, Themistokles, Cajus Fabricius), schreckte aber auch nicht vor modernen und phantastischen Stoffen zurück (Hamlet, Don Quijote) und ahmte so gleichzeitig die alten und die modernen Tragiker nach, besonders die Franzosen, z. B. Racine. Seine Melodramen, meist

geschichtlichen Inhaltes, sind beachtenswert wegen der Wahrscheinlichkeit der gedrängten Handlung, wegen ihrer Bühnenwirksamkeit, der Folgerichtigkeit und Einfachheit der Verwickelung und des in ihnen herrschenden gesunden Menschenverstandes und guten Geschmackes. Zeno fehlt aber alles das, was eigentlich den Dichter ausmacht: Phantasie und metrisches Talent, die Fähigkeit, Charaktere zu zeichnen, und Pathos. Seine Melodramen sind daher kalt und trocken: sie erregen höchstens stoffliches Interesse. Übrigens erkannte und verurteilte Zeno seine Fehler selbst: seine sehr beliebten dramatischen Schöpfungen, die unter so großem Beifall auch auf allen Theatern Italiens aufgeführt wurden, lasteten ihm, als er alt geworden war, auf dem Gewissen wie Jugendsünden, und er achtete sie so gering, daß er sie bereute, ja verwünschte. Er bekannte offen, daß er einen Teil seiner Melodramen — die meisten beruhen auf eigener Erfindung — aus dem griechischen und dem französischen Theater entlehnt habe, und in der That sind seine Stücke oft eine Vermengung mehrerer älterer Dramen, wie z. B. seine „Iphigenie in Aulis" gleichzeitig Racine und Euripides nachahmt. In Zeno besaß das Melodrama, wie treffend gesagt wurde, seinen Architekten, aber inzwischen wurden schon die Melodramen dessen beklatscht, der der Dichter der Gattung sein sollte.



Pietro Metastasio. Nach dem Gemälde von Steiner (Kupferstich von C. S. Gaucher), wiedergegeben in der 1780 bis 1782 zu Paris erschienenen Ausgabe der „Opere" Metastasios.

Als der alte Zeno 1729 Wien verließ, um ins Vaterland zu seinen geliebten wissenschaftlichen Studien zurückzukehren, schlug er als seinen Nachfolger den römischen Abate Pietro Metastasio (1698—1782; s. die nebenstehende Abbildung) vor, den wir unter den Arkadiern als unerreichten Kanzonettendichter gefunden haben (vgl. S. 415). Er war schon berühmt durch seine Kantaten und Melodramen, die er in Neapel verfaßt hatte, und besonders durch die „Orti Esperidi" (Die Hesperidischen Gärten, 1721), eine Serenade zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth, der Gemahlin Karls VI., ferner durch die „Galatea" (s. die Abbildung, S. 442), die „Angelica" und die „Didone abbandonata" (Die verlassene Dido, 1724), sein erstes Melodrama, das Sarro und später auch Vinci und Scarlatti in Musik setzten. Metastasios „Didone", deren Heldin nicht die bemitleidenswerte Königin Virgils, sondern eine bezaubernde Sirene, wie Tassos Armida, darstellte, hatte rauschenden Beifall geerntet. Metastasio — so wurde der eigentliche Name des Dichters, Trapassi (zu deutsch etwa „Übergang"), ins Griechische übersetzt — war der Sohn eines römischen Eßwarenhändlers; er wurde 1709 von Gravina auf den Straßen Roms als armer Improvisator aufgelesen, in die Wissenschaft seines großen Gönners, die Jurisprudenz, eingeweiht und in Scalea in Kalabrien von dem Lehrer und Vetter seines Beschützers, dem Philosophen Gregorio Caroprese, mit der kartesianischen Philosophie vertraut gemacht. Nach Rom zurückgekehrt, brachte er in kurzer Zeit das ganze Vermögen, das ihm sein Wohlthäter hinterlassen hatte, durch und wendete sich nach dem vergeblichen Versuche, sich in der Heimat

juristische Beschäftigung zu verschaffen, nach Neapel (1720), um bei einem Advokaten seinen Beruf auszuüben. Hier lernte er die berühmte Sängerin Marianna Benti-Bulgarelli, genannt „Romanina", kennen, die ihn in der Musik ausbilden ließ, ihn mit den bedeutendsten Musikern Italiens, Scarlatti, Leo und Durante, bekannt machte und ihm dadurch, daß sie ihn anspornte, melodramatischer Dichter zu werden, eine ruhmreiche Zukunft erschloß. Der „Didone" folgte der „Siroe", der mit der Musik Vincis 1726 in Venedig aufgeführt wurde und auf orientalischen Sagen beruht, ferner „Catone in Utica" (1727), der „Ezio" (1728), die „Semiramide" (1729), „Alessandro e Artaserse" (1730) ebenso viele Triumphe wie Dramen.



Der Kyklop Polyphem in Metastasios „Galatea". Nach einer Zeichnung von G. B. Cipriani gestochen von F. Bartolozzi, wiedergegeben in der 1780—82 zu Paris erschienenen Ausgabe der „Opere" Metastasios. Vgl. Text, S. 141.

Als die Einladung des wiener Hofes (1729) Metastasio erreichte, war er gerade mit der Romanina in Rom. Es handelte sich um 3000 Scudi jährlich, und so nahm Metastasio an: er verließ seine Geliebte und eilte im April 1730 nach Wien, um drei Monate nach seiner Ankunft vor Karl VI. das Knie zu beugen, einem Fürsten, der, halb Deutscher und halb Spanier, Frankreich und seine Kunst haßte, der italienischen Bildung zuneigte und, selbst ein Dilettant auf dem Gebiete der Musik, sich mit berühmten italienischen und deutschen Meistern umgab, z. B. Fux, Caldara, Lotti, Porpora und Adolph Hasse, dem späteren Hauptkomponisten der Melodramen Metastasios. Dieser tröstete sich in dem kalten, aristokratischen Wien über den Verlust der armen Romanina sofort mit einer neuen Geliebten, einer Dame aus den österreichischen Adelskreisen,

die aber 1755 starb. Nach zweiundfünfzigjährigem Hofleben unter Karl VI., Maria Theresia und Joseph II. endete der „Palast-, nicht Waldvogel", wie er sich selbst nannte, schwermütig und nervös seine Tage.

In Wien hatte Metastasio in den ersten fröhlichen zehn Jahren seines dauernden Aufenthaltes (1730—40) außer seinen „Azioni sacre" (Religiose Handlungen), „Cantate" (Kantaten) und „Feste teatrali" (Theatralische Feste) den „Adriano in Siria" (Hadrian in Syrien, 1731), „Demetrio" (1731), „Issipile" (Hypsipyle, 1732), „Olimpiade" (Olympias, 1733), „Demoofonte" (Demoophon, 1733), „Clemenza di Tito" (Die Milde des Titus, 1734), „Achille in Sciro" (Achilles auf Skyros, 1736), „Ciro" (Cyrus, 1736), „Temistocle" (1736), „Zenobia" (1740), „Attilio Regolo" (Attilius Regulus, 1740) geschrieben. Von 1740 an folgen die Melodramen in großen Zwischenräumen aufeinander: „Antigono" (Antigonus, 1744), „Ipermestra" (Hypermnestra, 1744), „Re Pastore" (Der König als Hirt, 1751), „Eroe cinese" (Der chinesische Held, 1752), „Nitteti" (Nietetis, 1756), „Trionfo di Clelia" (Clelias Triumph, 1762), „Romolo ed Ersilia" (Romulus und Ersilia, 1765) und endlich als letztes „Ruggiero" (Roger, 1771).

Die siebenundzwanzig Melodramen Metastasios mythologischen, geschichtlichen und romantischen Inhalts, worin er die Gattung im allgemeinen bedeutend vervollkommnete, sind von verschiedenem Werte. Abgesehen von den letzten, die in späteren Jahren (1740—71) geschrieben und mangelhaft sind, pflegt man sie in zwei Gruppen zu teilen. Bei denen der ersten Gruppe (1724—32) ist der Stil nicht einfach genug, es kommen wunderliche und widerspruchsvolle Charaktere vor, der Gang der Handlung ist verwickelt, der Dialog schwach, und er tritt hinter dem Recitativ zurück; bei denen der zweiten Gruppe (1733—40) dagegen finden wir höchste Sorgfalt im Ausdruck, größere Gewandtheit und Ungezwungenheit im Dialoge, Schlichtheit in den Erzählungen, Natürlichkeit, Zartheit, Kraft und Gefühl in den Arien.

Unter allen Stücken Metastasios sind die „Issipile" wegen ihrer romantischen Eigenart und der Rührung, die sie hervorbringt, die „Olimpiade" wegen der in ihr auftretenden jugendlichen, feingezeichneten Charaktere und ihrer pathetischen Situationen, endlich der erhabene „Attilio Regolo" charakteristisch, der wegen der Einfachheit, Feierlichkeit und Großartigkeit der Situationen Metastasios Meisterwerk genannt werden muß.

Die „Issipile" stellt dar, wie die Fürstentochter Hypsipyle scheinbar an der Verschwörung aller Frauen von Lemnos teil nimmt, die ihre Gatten töten wollen, wenn sie von einem langen Zuge nach Thrakien zurückkehren: sie schwört, aber gleich mit der Absicht, diesen Eid zu brechen, auch ihren Vater Thoas, der den Kriegszug befehligt, zu töten. Hauptanstifterin dieser Verschwörung ist Eurynome, die sich an Thoas wegen der Verbannung ihres Sohnes Learchos, der Hypsipyle zu rauben versucht hatte, und den sie in der Verbannung gestorben wähnt, rächen will. Inzwischen kehren Thoas und die Lemnier heim, und die Frauen bereiten das Blutbad für die Nacht vor. Aber auch Learchos, der noch lebt, kommt an der Spitze einiger Seeräuber an, um die bevorstehende Vermählung Hypsipyles mit dem Fürsten von Thessalien, Jason, zu hindern. Learchos trifft gleich eine frühere Geliebte, Rhodope, die ihn noch liebt und ihm die Verschwörung verrät, damit er sich retten könne. Learchos glaubt ihr aber nicht und dringt in die Schloßgärten ein, um Hypsipyle zu rauben. Diese erscheint kurz danach mit ihrem Vater, den sie in einem Hain versteckt, um ihn der Wut ihrer Gefährtinnen zu entziehen. Als sie fort ist, lockt Learchos Thoas durch eine List aus seinem Versteck und verbirgt sich selber dort, in der Hoffnung, Hypsipyle in seine Gewalt zu bekommen, wenn sie den Vater wieder abholen wird. Inzwischen langt Jason an und glaubt, als er die von den Lemnierinnen begangene Bluthat hört, daß auch Hypsipyle den eigenen Vater getötet habe, da sie, um ihre Gefährtinnen zu täuschen, den entstellten Leichnam eines Lemniers in sein Bett hat legen lassen. Er verflucht seine entmenschte Verlobte und verläßt diesen schrecklichen Ort. Hypsipyle begibt sich inzwischen in den Hain und erklärt ihrem vermeintlichen Vater — es ist Learchos — die Mittel zur

Flucht. Eurynome hört alles, benachrichtigt die Gefährtinnen und läßt den ganzen Hain umzingeln und anzünden, als ihr ihr eigener Sohn, den sie tot glaubte, vorgeführt wird. Learchos wird von seiner Geliebten, Rhodope, gerettet, die sich seiner unter dem Vorwande, seinen Tod beschleunigen zu wollen, bemächtigt und ihm die Freiheit schenkt. Jetzt sucht Learchos nach Jason und ist im Begriff, den am Meere Eingeschlafenen zu töten, als Hypsipyle hinzukommt und ihm den Dolch entringt. Jason erwacht und glaubt, Hypsipyle wolle nun auch ihn töten, wie den Vater, und weist ihre Rechtfertigung schaudernd ab. Aber nach ihrem Weggange kommt Thoas selbst hinzu und bringt Jason zur Einsicht des wahren Sachverhalts, und der junge Fürst beschließt nun, Hypsipyle diesem Sitze der Furien zu entreißen. Learchos überrascht Thoas, nimmt ihn gefangen, führt ihn auf sein Schiff und kündigt ihm den Tod an, wenn er ihm Hypsipyle nicht ausliefern wolle. Trotz ihres Widerwillens will diese sich schon Learchos hingeben, um ihren Vater zu retten, als Jason sich Eurynomes bemächtigt und sie zu töten droht, falls Learchos Thoas töten sollte. Jetzt wechselt Learchos Thoas gegen seine Mutter aus, stürzt sich aber gleichzeitig ins Meer und ertrinkt.

Nicht weniger gefeiert als die „Issipile" war die „Olimpiade", worin zwei Freunde, Lycidas und Megakles, die Hauptrollen spielen.

Beide lieben die schöne Aristäa, die Tochter des Königs, der das Mädchen als Preis in den olympischen Spielen ausgesetzt hat. Der in den Spielen ungeübte Lycidas, dem Megakles das Leben verdankt, und der nicht weiß, daß sein Freund sein Nebenbuhler ist, vermag diesen dazu, ihn bei den Spielen zu vertreten und die Geliebte für ihn zu gewinnen. Megakles siegt, erhält Aristäa, tritt sie Lycidas ab und stürzt sich in den Fluß, um sie nicht in den Armen eines anderen zu sehen. Ein Fischer rettet ihn jedoch zur rechten Zeit, denn Lycidas, der als Sohn des Königs und daher als Bruder seiner Angebeteten erkannt wird, heiratet eine frühere Geliebte, die er in Olympia wiedergefunden hat, und Megakles kann nun seine Aristäa besitzen.

Die „Olimpiade", die nach des Verfassers eigener Angabe Herodot entlehnt ist, die aber wie auch der „Ruggiero", mit den klassischen Elementen ritterliche eng verquickt, so daß ein originelles, weder klassisches noch ritterliches Ganze entsteht, ist das rührendste der Melodramen Metastasios. Die Szene zwischen Megakles und Aristäa, worin der Liebende der Geliebten offenbart, daß er sie für einen anderen erworben habe, den sie nicht liebt, den sie aber aus Dankbarkeit wie ihn selber lieben soll, ist tief erschütternd, und ergreifend ist auch das letzte Lebewohl des Megakles an die ohnmächtige Geliebte und den Freund. In Cimarosas Musik klangen diese Verse geradezu wie ein Schrei.

Der „Attilio Regolo" ist eine wirkliche, feierliche, fast religiöse Tragödie ohne Intrigue: ein großes Opfer, die Hingabe der eigenen Person fürs Vaterland, nimmt darin die Stelle des gewöhnlichen Verbrechens ein.

Der moralische Sieg des Regulus über die Liebe seiner Freunde — das ist die ganze Handlung; aber welche Rührung bereitet sie uns nicht! Rom erklärt sich mit allem einverstanden, wenn es nur seinen Gefangenen retten kann, der geschworen hat, zu einem entsetzlichen Tode nach Afrika zurückzukehren, sofern der Vertrag mit den Karthagern abgelehnt werden würde. Und nun, wo seine Rettung so leicht erreichbar scheint, schlägt Regulus dem Senate selber vor, sowohl den Frieden als auch den Austausch der Gefangenen zurückweisen. Alle sind sprachlos, aber der Held bleibt selbst dann fest, als ihn das Volk durch den Tribunen fast gewaltsam an der Rückkehr nach Afrika hindern will: vom Schiffe aus wendet er sich an die stumme, starre Menge mit einem letzten, ergreifenden Lebewohl.

Dieses von echt römischem Geiste getragene Werk behielt Metastasio zehn Jahre lang in seinem Schreibtisch, aus Furcht, es möchte wegen seiner „Strenge" von den zarten kaiserlichen und erzherzoglichen Gaumen, die an die Süßigkeiten der Höfe gewöhnt waren, nicht gewürdigt werden, und groß war daher seine Überraschung, als der berühmte Sänger Farinello (Carlo Broschi), sein „anbetungswürdiger und angebeteter Zwillingsbruder", ihm den großen Erfolg mitteilte, den das Stück am Hofe von Madrid gehabt hatte.

Metastasio war nicht etwa unfähig, tragische Ereignisse oder tragische Charaktere wie Themistokles, Regulus und Cato zu behandeln; aber besonders in seiner letzten Schaffensperiode

waren ihm die Hände stark gebunden: er hatte nur geringe Freiheit in der Wahl der Stoffe, mußte sich nach dem Komponisten, den Sängern und dem Geschmack seines Publikums richten. So entschuldigt es sich, daß er die zarten, galanten und geckenhaften Helden beibehielt, und daß seine Melodramen etwas Eintöniges haben. Eine rührende Situation auszudenken, sie allmählich zu entwickeln, wie ein Musiker ein Thema ausspinnen würde, das war Metastasios Ziel und Ruhm. Immer auf der Jagd nach solchen pathetischen Situationen, gefiel er sich dann darin, sie zusammenzudrängen. Die von den Alten und den Franzosen behandelten Stoffe befriedigten ihn nicht, sie waren ihm zu mager: er fühlte sich im stande, die Hauptsituationen aus einem halben Dutzend Dramen und Epen zu nehmen und zu einer einzigen Handlung zusammenzufügen, indem er z. B. in seiner „Clemenza di Tito“ Corneilles „Cinna“ und Racines „Andromaque“ zusammenschweißte. Dem von Zeno konstruierten Melodrama gab er, ein geborner Dichter und besserer Kenner des französischen Theaters und der Musik, Leben und Gefühl, schwunghaftere Bewegung in Handlung und Dialog, größere Harmonie des Verses, und er wählte Ereignisse, Charaktere und Leidenschaften, die geeigneter waren, die Musik hervortreten zu lassen, deren Anforderungen er mit denen der Dichtkunst in Einklang brachte, so daß die eine die andere sogleich für das wechselseitige Opfer entschädigte. Er griff nie zu dem alten Mittel, den Zuhörer von dem Vorgefallenen durch Erzählungen zu unterrichten, sondern die Handlung spielt sich ganz vor unseren Augen ab, und die Personen reden nicht bloß, sondern sind immer in Thätigkeit: in dieser Hinsicht kann Metastasio den tragischen Dichtern Lehren erteilen. Im höchsten Grade besitzt er ferner Sinn für den Wohlklang der poetischen Sprache, und er hat die leichtesten, melodiösesten und musikalischsten Verse in der ganzen italienischen Litteratur gedichtet. Aus ihnen lernten die Fremden, wie König Stanislaus von Polen, leicht Italienisch, und Jean Jacques Rousseau urteilte auf Grund von Metastasios Melodramen, daß nur die italienische Sprache für eine Verbindung mit der Musik passe. Friedrich II. von Preußen setzte mit Hilfe seines Hofmusikers die „Clemenza di Tito“ in Musik, und Voltaire nannte das Werk „voll Schönheiten“ und erklärte, Metastasio sei den Griechen und den modernen englischen und französischen Tragikern durch seine „hochelegante Mäßigung“ überlegen. Einige Zeitgenossen stellten Metastasio sogar ebenbürtig an Shakespeares Seite.

Nach der Ansicht einiger Kritiker erreichte Metastasio noch Vollkommeneres in denjenigen seiner Melodramen, die man Oratorien nannte, weil diese Dichtungsart von ihrem Erfinder, San Filippo Neri (1515—95), mit seinem „Oratorium“ (Betsaal) eingeführt worden war. Das Oratorium wurde von Francesco Codelupi Borzani aus Reggio, Giacomo Cicognini, dem Vater des Melodramatikers Giacinto Andrea, von dem wunderlichen Anakreontiker Francesco Balducci (vgl. S. 411), von dem Jesuiten Tommaso Ceva (1648—1737), dem Verfasser des lateinischen Gedichtes „Puer Jesus“ (1690) über Jesu Kindheit, von De Lemène (vgl. S. 413) und anderen gepflegt, war aber im 17. Jahrhundert ein form- und regelloses Durcheinander von idealen und symbolischen Personen, die in unziemlicher, manierierter Sprache miteinander redeten. So blieb es, obgleich es Malatesta Strinati aus Cesena (gest. 1720) auf eine vernünftigere Bahn zu lenken suchte, bis ihm Zeno, der etwa zwanzig Werke dieser Art verfaßte, eine korrektere Form, mehr Einheit und Zusammenhang, mehr Einfachheit und Adel in der Sprache sowie einen prophetischen Stil in der Weise der Bibel gab. Man sagt, daß Metastasio auch mit seinen acht Oratorien Thränen hervorgelockt habe, besonders mit „Morte d'Abele“ (Der Tod Abels), „Giuseppe riconosciuto“ (Die Wiedererkennung Josephs), „Gioas re di Giuda“ (Joas, König von Juda), seinem Meisterwerk auf diesem Gebiete, und „Isacco

figura del Redentore" (Isaak, ein Bild des Erlösers), die für „rührender als die griechische Tragödie, erhabener im Stil als die Weissagungen der Propheten" und in der Vorführung verschiedenartiger Charaktere für noch mannigfaltiger erklärt wurden als selbst die eigenen Melodramen des Dichters. Aber auf diese Oratorien hatte weniger die wahre christliche Religion als vielmehr die des Hofes Einfluß, z. B. verspricht sich der Dichter von der Geburt des Erlösers keinen anderen Segen für die Erde als „Friede" unter den Königen, „Treue" bei den Unterthanen und reiche Nachkommenschaft für die königlichen Ehen.

Das Melodrama hat keinen anderen wirklichen Dichter als Metastasio gehabt. Nach seinem Tode trat es in seine „musikalische" Periode, in der die Kunst des Dichters jede Bedeutung verlor. Joseph II. brachte es damals dahin, „Erst die Musik und dann die Worte" (Prima la musica e poi le parole) schreiben zu lassen, wie es in dem so betitelten graziösen Scherze Castis, von dem wir gleich sprechen werden, geschieht. Dort sagt der Maestro:

„Brillant an der Musik, die ich verfaßt,
Ist, daß zu allem sie vorzüglich paßt."

Gleichzeitig mit Metastasio schrieben Frugoni (vgl. S. 416) und Rolli (vgl. S. 414), mittelmäßige Melodramen, besser waren dagegen die von Ranieri dei Calsabigi aus Livorno (1715–95), der die Grundsätze der dramatischen Kunst gründlich kannte, aber freilich kein dichterisches Talent besaß. Seine Bemühungen trugen dazu bei, daß die Dichter seither auf den Plan der Fabel größere Sorgfalt verwendeten, die Höhepunkte der Handlung und die zur musikalischen Ausmalung besonders geeigneten Stellen deutlicher hervortreten ließen, und er versuchte es auch, die von Metastasio nicht immer passend am Ende jeder Szene angebrachten Arietten und die Recitative besser zu verteilen. Seine „Alceste" und sein „Orfeo", die Gluck in Musik setzte, wirkten stark und günstig auf das melodramatische System ein, das der berühmte Komponist unter Leitung des italienischen Dichters entwarf. Calsabigi bevorzugte mythologische Stoffe, aber in seinen letzten Lebensjahren begann er der von Zeno und noch mehr von Metastasio eingeschlagenen Richtung zu folgen und gleichfalls geschichtliche Melodramen zu verfassen, wie „Elfrida" und andere. Das Melodrama „Alessandro e Timoteo", das, von einer berühmten Ode Drydens dazu angeregt, der Graf Carlo Gastone della Torre di Rezzonico aus Como (1742–96) im Jahre 1782 schrieb, gefiel nicht, obgleich der Dichter ein neues Element, das phantastische, übernatürliche (Erscheinungen, Schatten u. s. w.), eingeführt hatte.

In Neapel, wo das musikalische Drama günstigen Boden gefunden hatte, wurden Metastasios Opern fortwährend beklatscht. Inzwischen hatte sich aber ungefähr vierzig Jahre nach der Einführung der Musiktragödie in dieser selben Stadt aus dem „komischen Intermezzo", das man zwischen je zwei Akten des Melodramas zur Darstellung brachte, die Musikkomödie entwickelt, die später von den Franzosen, als die italienischen Schauspieler sie über die Alpen brachten, „opera buffa" (komische Oper) genannt wurde, um sie von der eigentlichen „Oper" (Musiktragödie) zu unterscheiden. Ein erstes Beispiel davon kann man übrigens in der „commedia armonica" (harmonische Komödie) „Antiparnaso" (Der zweifache Parnaß [der Dichtung und der Musik]) erblicken, einer komischen Handlung mit den Charakterpersonen der Stegreifkomödie, die der Kanonikus Orazio Vecchi aus Modena (gest. 1605) schon 1597 schrieb und in Musik setzte. Aber sie blieb ohne Nachfolger und vergessen. Die wirkliche komische Oper entstand erst 1709 mit dem „Patrò (Herr) Calienno de la Costa" Agasippo Mercotellis (vielleicht der Advokat Niccolò Corvo aus Neapel?), der zum Teil das Leben des neapolitaner Volkes darstellt und in neapolitaner Dialekt geschrieben ist. Er behandelt das gewöhnliche

Motiv von der schönen Sklavin, die sich als Tochter des in sie verliebten Alten entpuppt, aber in der ursprünglichen Fassung sind direkt der Wirklichkeit entnommene Szenen eingestreut, und darin liegt der Wert des Stückes.

Bis 1720 folgten dann als Verfasser ziemlich trivialer komischer Opern, die teils im Dialekt der Dichter geschrieben waren, teils auch in schlechtem Toskanisch – letzteres kannten die meisten dieser Schriftsteller gar nicht, sondern verwendeten es nur, um sich darüber lustig zu machen – Niccolò Gianni, Francesco Antonio Tullio, Aniello Piscopo, Metastasios Nachahmer Bernardo Saddumene, Carlo de Palma, Francesco Oliva, Tommaso Mariani und später endlich Gennaro Antonio Federico (gest. 1752?), der die „Serva padrona" (Das Dienstmädchen als Herrin) schrieb, und der noch berühmtere Pietro Trinchera (gest. 1755), ein Notar, der einfache und natürliche Komödien in neapolitanischem Dialekt verfaßte, z. B. die „Monaca fàuza" (Die falsche Nonne). Das zuletzt genannte Stück schildert einen weiblichen Tartuffe, während dieser selbst von Trinchera in der komischen Oper „La Tavernola abbenturosa" (Die abenteuerliche Herberge, vor 1740) in Gestalt eines heuchlerischen Einsiedlers gezeichnet wurde. Die „Tavernola" blieb Trincheras letztes Werk: wegen ihres satirischen Gehaltes wurde der Dichter verfolgt und ins Gefängnis geworfen, und hier endete er durch Selbstmord. Der neapolitaner Lustspieldichter Francesco Cerlone (gest. 1816?) vervollkommnete dann die komische Oper, alle seine Vorgänger übertraf aber Giambattista Lorenzi (1719?–1805), der Schauspieler, Erfinder von „Szenarien", Lustspieldichter, dann Direktor der Hofoper und königlicher Revisor aller der Stücke war, die in Neapel gegeben wurden. Von 1766 an schrieb er seine dreizehn Musikkomödien, die fast alle von dem tüchtigsten Komponisten komischer Opern, Paisiello, in Musik gesetzt wurden.

Am schönsten und bekanntesten sind: „L'Idolo cinese" (Der chinesische Götze, 1767), worin ein junger Neapolitaner – man hat in ihm den jungen Ferdinand IV. von Neapel erkennen wollen – nach China kommt und dort zum König ernannt wird, ferner die „Luna abitata" (Der bewohnte Mond, 1768), worin ein neapolitaner Astronom, Don Vertechio, zum Himmel emporsteigt, um zu sehen, was die Planeten machen, und endlich, die berühmteste von allen, der „Socrate immaginario" (Der vermeintliche Sokrates, 1775), worin der Dichter auf den Rat des geistreichen Abate Galiani eine köstliche Karikatur des gelehrten Gräzisten Saverio Mattei auf die Bühne brachte. Die Ereignisse sind aus dem Leben des Diogenes Laertius entnommen, und Don Tammaro ist der neue Sokrates, der seine Frau Xanthippe, seine Tochter Sophrosyne, seinen Barbier (Don Antonio) Platon nennt. Er will, daß in seinem Hause alles nach griechischer Art hergehe, „daß selbst mein Hund mir auch Den Schwanz bewege nach dem griech'schen Brauch". Von seinem Platon sagt er:

„Es wächst in Erdennacht
Der duft'gen Trüffel Pracht: das dreck'ge Schwein,
Gräbt sie mit seinem Rüssel, und zur Speise
Wird sie in hohem Frau'n- und Heldentreise.
Es lag also vergraben
Herr Anton wie die Trüffel:
Das Schwein, das ihn aufgrub, war ich. Ich lehrt' ihn
In meiner Schul', und in kaum sieben Tagen
Ein großer Philosoph ward Meister Anton
Und ließ vom Seifeschlagen,
Um Platons Rock und Namen nun zu tragen."

Dieser Platon kleidet das berühmte „Ich weiß, daß ich nichts weiß" in folgende Worte:

Es weiß, daß weiß, wenn weiß, wer weiß;
Und nicht weiß, weiß er, wenn er weiß:
Wer nur weiß, daß er nichts weiß,
Der weiß mehr, als wer was weiß.

Das Verdienst, das komische und satirische Melodrama aus einem rein neapolitanischen zu einem allgemein italienischen gemacht, es in neue Bahnen geleitet zu haben, gebührt dem Abate Giambattista Casti (vgl. S. 417 und die Abbildung, S. 448). Er durchstreifte Europa und lebte dann in Paris und Florenz, bis ihn Joseph II. als Nachfolger Metastasios mit nach Wien nahm. Hier ermutigte ihn der aus Petersburg zurückgekehrte Paisiello 1784,

sich dem komischen Melodrama zu widmen, und Casti verfaßte darauf für den Komponisten den „Re Teodoro in Venezia“ (König Theodor in Venedig), der Voltaires „Candide“ entnommen ist und einen deutschen Baron auf die Bühne bringt, der, nachdem er sich von den gegen die Genueser aufgestandenen Korsen hat zum König machen lassen, voll Eitelkeit nach Venedig kommt, dort aber wegen Schulden kläglich festgenommen wird. Als der „Re Teodoro“ einen über Erwarten großen Erfolg gefunden hatte, schrieb Casti ferner den „Grotta di Trofonio“ (Die Höhle des Trofonio), worin er sich über gewisse Philosophen lustig machte, und „La Congiura di Catilina“ (Die Verschwörung des Catilina), die ebenfalls von Voltaire beeinflußt wurde und Ciceros Heldenmut und Beredsamkeit karikiert, besonders das berühmte „Quousque tandem“, das der großen komischen Arie der Oper zu Grunde liegt. Endlich fiel Casti wegen seines satirischen „Poema Tartaro“ (Tartarisches Gedicht) bei Joseph II. in Ungnade, mußte sich von Wien entfernen und seinen Platz als kaiserlicher Dichter dem Venezianer Lorenzo da Ponte (1749—1838) überlassen, der schon seit einiger Zeit auf dieses Unglück wartete. Da Ponte verfaßte unter anderen Musikdramen für Mozart die berühmten Textbücher zu „Figaros Hochzeit“ und „Don Juan“, aber auch er mußte kurz darauf wegen eines galanten Vergehens aus den österreichischen Staaten fliehen; er endete in Amerika als Vorkämpfer der italienischen Litteratur und Dantes in der Neuen Welt.



Giambattista Casti. Nach einem Kupferstich von Francesco Rosaspina (Zeichnung von demselben) in den „Opere“ Castis, Paris 1804. Vgl. Text, S. 447.

Tragödie und Komödie werden in dieser Periode des Verfalls weiter von fremdem, besonders spanischem, Einfluß beherrscht. Durch die Kritik, nicht durch die Trauerspiele Gravinas und Maffeis „Merope“, die freilich immerhin Alfieris Reform des italienischen Theaters die Wege ebneten, kehrte dann die Tragödie zu den griechischen Mustern und den ihnen nachgeahmten italienischen Werken des 16. Jahrhunderts zurück. Die ebenfalls spanischem Einfluß unterliegende gekünstelte Komödie wurde besonders durch den „Don Pilone“ Giglis, der mit zuerst die naturalistische Komödie Molières nachahmte, der Goldonischen Reform zugeführt. Aus dem Hirtendrama, das in dieser Zeit verfällt, erwächst einer der größten Ruhmesansprüche Italiens auf künstlerischem Gebiete: das Melodrama. In Florenz entstanden, wanderte es nach Deutschland, Frankreich und England aus, wahrte sich aber fast immer seinen italienischen Charakter. Eine Tochter des Melodramas war die komische Oper, die in Neapel zuerst auftrat und im Triumph über alle europäischen Theater zog. Und als 1788 die italienischen Schauspielertruppen in Wien verabschiedet wurden, behielt die komische Oper doch ihre alte Anziehungskraft auf das Publikum.

4. Die Prosa.

a. Die Beredsamkeit.

Im gleichen Grade, wie die Beredsamkeit des 16. Jahrhunderts Einfachheit, Natürlichkeit und Eleganz geliebt hatte, zog die des 17. Jahrhunderts das Künstliche, Bizarre und Unkorrekte vor. Launische Spitzfindigkeiten, sophistische Gedanken, übertriebene und groteske Figuren und Metaphern machten den Stil ganz verschroben, schwülstig und damit lächerlich. Nichts diente ja besser als Phrasen dazu, den Mangel an Gedanken und Gefühlen zu verdecken, die man wegen der politischen Verhältnisse nicht frei äußern konnte. Nur als einer der größten Schriftsteller sich unter dem Schutze der Anonymität auf die Unterdrücker des Vaterlandes zu stürzen wagte, erhielt man warme politische Beredsamkeit und wahre Muster politischer Prosa. In die beiden berühmten „Filippiche contro gli Spagnuoli" (Philippische Reden gegen die Spanier), die schon 1615 verfaßt und an die italienischen Fürsten und Ritter gerichtet waren, goß Alessandro Tassoni (vgl. S. 392), der bedeutendste der italienischen politischen Schriftsteller in jener bejammernswerten Zeit, seinen Haß gegen die mächtigen Feinde und seine warme Bewunderung für Herzog Karl Emanuel I. von Savoyen, der damals allein gegen Spanien kämpfte.

„Gelingt es Spanien, Piemont zu besetzen, sich der Thore Italiens zu bemächtigen und uns überall zu umgeben, Fürsten und Ritter Italiens", sagt er zu denen, welche auf des Herzogs Aufruf nicht geantwortet hatten, „welche Hoffnung bleibt euch dann? .. Wenn der Fürst beseitigt ist, der allein die Pläne der künftigen Tyrannen durchkreuzt, der allein durch diese nicht weniger künstliche als lange Ruhe nicht verweichlicht ist, der wie ein einst vom Wolfe gepacktes Füllen nach den Drangsalen seiner Jugend mutiger geworden ist, auf wen wollen wir noch vertrauen?"

Die „Filippiche" wurden von allen antispanischen Schriften, die zur Zeit des Krieges Savoyens gegen Spanien umliefen, am eifrigsten gelesen und wegen ihrer beredten Begeisterung, wegen der erhabenen nationalen Gefühle, die sie zum Ausdruck brachten, wegen der politischen Weisheit ihres Verfassers, endlich wegen der Kraft der Sprache und ihrer zwingenden Logik gefeiert und auch von einem Schriftsteller, der sich als „der ungenannte freie Akademiker" bezeichnete, nachgeahmt. Inzwischen erschien in Mailand ein „Discorso" (Abhandlung), worin ein Genueser, Fausto Soccino, gegen die „Filippiche" „die Gerechtigkeit der spanischen Herrschaft in Italien" nachzuweisen und den Herzog von Savoyen als Friedensstörer hinzustellen suchte. Darauf gab Tassoni besser als die anderen eine „Risposta" (Antwort), worin er, „ein Anhänger der Aufrichtigkeit, nicht bloßer Zungenfertigkeit", dieses unwürdigen Italieners Verteidigungen und Angriffe zurückwies und ihm riet, nicht mehr zu schreiben, „denn es sei nicht sein Geschäft". Tassoni hatte sich nie als Verfasser der beiden „Filippiche" bekannt, denn er wußte, wie Spanien seinen Gegnern antwortete, und als er merkte, daß es argwöhnisch wurde und sich anschickte, ihn zu verfolgen, beging er das Unrecht, seine Reden in dem bis heute unveröffentlicht gebliebenen „Manifesto intorno le relazioni passate tra esso e i principi di Savoia" (Erklärung über seine Beziehungen zu den Fürsten von Savoyen, 1623) unter falschem Schwur zurückzunehmen und zu verleugnen. Niemand hat ihm aber geglaubt.

Die politische Beredsamkeit wurde dann bis zur italienischen Revolution nicht mehr gepflegt, und in der litterarischen waren die lateinischen „elogia" leer und nichtssagend, besser nur die Reden, Leichenreden und akademischen Vorlesungen in italienischer Sprache. Eine gewisse Berühmtheit genossen die Reden Carlo Roberto Datis (1619—79), besonders die Leichenrede auf Cassiano del Pozzo (1664) und die Lobrede auf Ludwig XIV. (1669). In der letzteren

zeigt Dati dieselben Fehler, deren sich auch die übrigen Verherrlicher des französischen Monarchen schuldig machten, vor allem unerhörte Überschwänglichkeit, und es fehlt ihm an Wärme; in ersterer dagegen und in anderen Leichenreden auf italienische Gelehrte ist er wahrhafter und natürlicher. Er nahm sich vor, die italienische Beredsamkeit durch die Sammlung „Prose fiorentine“ (Florentinische Prosaschriften, 1661) zu heben, die in der Folgezeit von anderen fortgesetzt wurde, auf siebzehn Bände anwuchs und auch einige Reden aus dem 16. Jahrhundert enthält. Aber die des 17. Jahrhunderts, die darin mitgeteilt werden, sind kalt und ohne Interesse.

Lobreden auf Wissenschaften und Künste hinterließen derselbe Dati („Discorso dell' obbligo di ben parlare la propria lingua“, Abhandlung über die Verpflichtung, die Muttersprache gut zu sprechen, 1657) und vorher der Senese Celso Cittadini (1553—1627), der über den Vorrang der toskanischen Sprache handelte und dabei die unumschränkte Vorherrschaft des Florentinischen als Litteratursprache bekämpfte. Ähnliche Gedanken trug er in seinen „Lezioni, orazioni e cicalate“ (Vorlesungen, Reden und Plaudereien) vor, die er für die Akademien der „Crusca“ und der „Apatisti“ schrieb. Zu letzterer gehörte der florentiner Priester Benedetto Buommattei (1581—1647), der Lektor an der Universität Pisa war und den berühmten Trattat „Della lingua toscana“ (Von der toskanischen Sprache, 1643) verfaßte, die erste systematisch geordnete Grammatik des Toskanischen. Die „Lezioni accademiche“ (Akademische Vorlesungen) des bedeutenden florentiner Juristen und Litteraten Benedetto Averani (1663 bis 1738), der sich als Verfasser der „Lezioni del vitto e delle cene degli antichi“ (Vorlesungen über die Nahrung und die Mahlzeiten der Alten) einen berühmten Namen machte, sind lebendig, würdig und in reinem Stil geschrieben. Inhaltlich etwas leer, aber wegen ihrer Anmut und Gefälligkeit bemerkenswert sind die „Discorsi accademici“ (Akademische Abhandlungen, 1695) und die gedankenreicheren „Prose toscane“ (Toskanische Prosaschriften, 1715) eines Schülers Averanis und Redis, des lustigen, sehr gelehrten Abate Anton Maria Salvini aus Florenz (1653—1729), der nach dem Ausspruch Redis „hundert Zungen im Munde“ hatte. Er war Lektor des Griechischen an der heimatlichen Universität, ein guter Kenner der alten und neuen Sprachen, aus denen er, freilich immer etwas hausbacken, manches übersetzte, und ein scharfsinniger Erklärer der italienischen Klassiker.

Wie die politische Beredsamkeit unter dem Drucke der spanischen Herrschaft stand, so die kirchliche unter dem der Inquisition. Da sie nicht ungestraft die Grundsätze des unverfälschten Evangeliums denen der modernen, verderbten Kirche entgegenstellen noch gegen die Laster der Großen donnern konnte, that sie nichts anderes, als paradoxe Behauptungen durch wunderliche Beweisgründe, lächerliche Metaphern, ausgeklügelte Vergleiche, geistreiche Spielereien und den Mißbrauch mythologischer Reminiszenzen, kurz, mit allen Fehlern des Marinismus in höchster Übertreibung zu verfechten. Einer unter diesen Rednern, der Dominikaner Nicola Riccardi aus Genua (1585—1639), derselbe, der später Urbans VIII. Schutz verlor, weil er Galileis Dialoge gebilligt hatte, wurde wegen der Mannigfaltigkeit seiner Kenntnisse und der Lebhaftigkeit seines Geistes von Philipp III. „il padre mostro“ (der Wunderpater) genannt.

Reformator der Kirchenberedsamkeit und Schöpfer ihres besonderen Stiles war der Jesuit Paolo Segneri (1624—94), der in Nettuno geboren wurde und Schüler des Kardinals Pallavicino war. Trotz seiner schwächlichen Gesundheit predigte er sowohl in allen bedeutenden Städten Italiens als auch während dreier Jahre im Vatikan vor Innocenz XII., der ihn gern hatte und ihn zum Theologen beim Großponitenzamt ernannte. In seinem „Quaresimale“ (Fastenpredigten, 1679) folgte er dem Beispiel Ciceros, das schon der heil. Basilius und der heil. Chrysostomus

in ihren Werken nachgeahmt hatten: er bewies klar, erklärte deutlich und volkstümlich und riß, stets das Ziel im Auge, die Hörer mit sich fort. Manchmal jedoch, wenn er den Ernst und die Würde seiner Predigten etwas herabzustimmen suchte, übertrieb er den Gebrauch von Vergleichen, Beschreibungen und anderen stilistischen Hilfsmitteln, stellte auch paradoxe Gedanken auf, zeigte sich in seinen Ansichten und Erzählungen zu leichtgläubig und kritiklos und benutzte zu viel Profangeschichte und selbst Mythologie. Sowohl im „Quaresimale“ als auch in seinen anderen rednerischen Werken („Panegirici“, Lobreden, 1664; „Prediche dette nel palazzo apostolico“, Predigten, die im apostolischen Palaste gehalten wurden, 1694), in seinen frommen Schriften, z. B. dem „Manna dell' anima“ (Manna der Seele), dem „Cristiano istruito“ (Der unterwiesene Christ), dem „Incredulo senza scusa“ (Der Ungläubige ohne Entschuldigung), und in seinen zahlreichen Briefen erscheint er als vorzüglicher Stilist, und seine Perioden sind stets mannigfaltig, reich und harmonisch. Wegen seines „Quaresimale“ kann Segneri es mit dem französischen Kanzelredner Bourdaloue aufnehmen, nicht aber mit Ludwigs XIV. Hofprediger Massillon, den Italien weder in ihm noch in seinen zahlreichen Nachahmern (Rossi, Granelli, Tornielli, Bassani, Venini, Trento, Pellegrini, Turchi u. s. w.) erreichte, da diese den Geist überzeugten, statt das Herz zu rühren, die Gegner bekämpften, statt sie bekehren zu wollen, und so mehr Rhetoren und Theologen als Prediger waren. Unter ihnen muß der unmittelbare Nachfolger Segneris im Predigeramt am Vatikan (1698), der Kapuziner Francesco Maria Casini aus Arezzo (1648—1719), genannt werden, der, strenger als sein Vorgänger, mit viel Eifer und Freimut die Laster der römischen Geistlichen und Prälaten angriff und zur Belohnung dafür vom Papste den Kardinalshut bekam. Sein „Quaresimale“ (1713) ist weniger ein Meisterwerk kirchlicher Beredsamkeit als vielmehr ein geschichtliches Denkmal für die Sitten der Geistlichkeit im 17. Jahrhundert, und darauf berief sich Giannone, von dem bald zu reden sein wird, als er die Freiheit rechtfertigen wollte, mit der er seine Geschichte geschrieben hatte. In jüngeren Zeiten wurde der Dominikaner Antonio Valsecchi aus Verona (1708—91) durch sein „Quaresimale“ und andere Werke berühmt, worin er beredt die Religion gegen die Atheisten verteidigte.

b. Die Novelle und der Roman.

Die Novellenschriftsteller dieses Zeitabschnittes sind sowohl an Zahl als auch an Bedeutung denen des 16. Jahrhunderts weit unterlegen. Die Ursache davon war zum Teil die katholische Reaktion, die der freien Meinungsäußerung entgegentrat: die Novelle verlor den beißenden satirischen Beigeschmack, den sie bei den Dichtern des 14. und 16. Jahrhunderts gehabt hatte. Im allgemeinen folgt sie jetzt, und zwar besonders in der Toskana, der Überlieferung Boccaccios und erzählt kurz und fast immer von Leuten aus dem Volke einfache und unbedeutende Ereignisse, Mißverständnisse, saftige Geschichtchen und geistreiche Antworten, oder sie huldigt in Nachahmung der spanischen Novelle dem herrschenden Geschmack des Jahrhunderts, d. h. sie erweitert die Novelle zu einem kleinen Roman mit seltsamen und verwickelten Liebesabenteuern und wunderbaren Zufällen, die ungünstig auslaufen und Adlige und Herren zu Hauptpersonen haben.

Die Liebesnovellen der „Unbekannten Akademiker“ (Accademici Incogniti), einer 1630 von dem jungen Patrizier und Novellendichter Gian Francesco Loredano gegründeten Akademie, von denen zuerst (1641) dreißig veröffentlicht wurden, haben, obgleich sie eine Nachahmung des „Decamerone“ sind und aus den früheren Novellendichtern geschöpft wurden, alle Fehler des Secentismus: Weitschweifigkeit, schwülstigen Stil, verwickelte Intrigue und die gewöhnliche Übertreibung des Wunderbaren. Unter den vierundvierzig Schriftstellern, die zu dieser Sammlung

beigesteuert haben, sind zwei fruchtbare Schriftsteller hervorzuheben, die eingehender unter den Geschichtschreibern zu erwähnen sein werden: Girolamo Brusoni und Maiolino Bisaccioni. Ersterer ist der Verfasser von sechsundzwanzig kurzen „Curiosissime novelle amorose“ (Höchst merkwürdige Liebesnovellen, 1655), die im allgemeinen Mannigfaltigkeit und Leichtigkeit in der Darstellung zeigen, einfach sind, rasch fortschreiten und, was für jene Zeit sehr viel heißen will, nicht ermüden. Die zweite Novelle, „L'amante schernito“ (Der verspottete Liebhaber), hatte das Glück, von La Fontaine in seinen „Contes et nouvelles“ (III, 7) in Verse gebracht zu werden. Die Novellen Bisaccionis – nicht weniger als zweiundsechzig — die in seine aus vier Büchern („L'Albergo“, Die Herberge; „La Nave“, Das Schiff; „L'Isola“, Die Insel; „Il Porto“, Der Hafen) gebildete Sammlung „von der Wirklichkeit entlehnten Stoffen“ eingestreut und durch eine Haupterzählung verbunden sind, weisen deutlicher die eben erwähnten Fehler der Novelle des 17. Jahrhunderts auf: weitschweifige Aufbauschung des Stoffes, Künstelei und Plumpheit im Stil.

Achtunddreißig Novellen, ebenfalls in Nachahmung Boccaccios, schrieb der Litterat und Bibliophile Francesco Angeloni (1559?–1652), der in Terni in Umbrien geboren wurde und Sekretär des Kardinals Aldobrandini war. Siebzehn seiner Erzählungen wurden in unserem Jahrhundert nach dem Autograph der Marciana in Venedig veröffentlicht; sie sind nicht ganz schlecht, aber manchmal verworren, langweilig und unwahrscheinlich, und Angeloni erscheint darin im allgemeinen als vielseitiger und fast immer glücklicher, aber oft zu weitschweifiger Darsteller.

Eine Sammlung von fünfundvierzig durch eine Rahmenerzählung zusammengefaßten Novellen ist die berühmte „Arcadia in Brenta“ (Arkadia an der Brenta, 1667) von Ginnesio Gavardo Vacaliero, d. h. von dem Patrizier, Geschichtschreiber und Staatsmann Giovanni Sagredo aus Venedig (1616–94?), der Gesandter bei Cromwell (1650), Ludwig XIV. (1653) und in Deutschland (1665) war und beinahe Doge geworden wäre.

Wie im „Decamerone“ verleben drei Ritter und drei Damen den Frühling an den Ufern des kleinen Flüßchens Brenta, an dem die Venezianer ihre Sommerfrische zu verbringen pflegen, und vertreiben sich die Zeit mit Novellenerzählen, Witzworten, Gesang und allerlei Scherzen. Die besonders den „Contes“ (1643–44) des Franzosen Antoine Le Métel, Sieur d'Ouville, entnommenen Novellen sind sehr unanständig, aber anderseits so geistreich und launig geschrieben, so gut zusammengefügt, kunstvoll verteilt und dem italienischen Charakter angepaßt, daß man ihnen gern ihre Unmoralität verzeiht und sie mit wahrem Vergnügen liest.

Die besten Novellendichter sind auch in diesem Zeitabschnitt die Florentiner. Obgleich Florenz unter der Tyrannei der Großherzöge stand, welche Knechte Spaniens und der Inquisition waren, hatte es damals seine Spaßvogel, die witzige Worte und Scherze erfanden und sie zusammentrugen. Ein gelehrter Akademiker und Bibliophile, zugleich aber ein eifriger Sammler von Geschichten, die in Florenz passierten, Andrea Cavalcanti (1610–73), hat die „Notizie intorno alla vita di Curzio da Marignolle“ (Nachrichten über das Leben des Curzio da Marignolle) hinterlassen und darin die Schwänke und Ränke eines Spaßvogels, Höflings, Schmarotzers, Satirendichters, Spielers und Durchbringers geschildert, der in Florenz lebte und voll Schulden in Paris starb; ferner hat er einige gleichzeitige traurige und beklagenswerte florentiner Ereignisse beschrieben, von denen zwei („Il caso della Fulvia Piccolomini“, Der Fall der Fulvia Piccolomini, und „Il successo della Picchena“, Der Erfolg der Picchena) in unserem Jahrhundert Guerazzi zwei seiner Romane eingaben („Destino, il Mastio di Volterra“, Schicksal, der große Festungsturm von Volterra, und „La figlia di Curzio Picchena“, Die Tochter des Curzio Picchena). Von Stefano Rosselli (1598–1664), dem Statthalter vom Mugello,

einem anderen unterhaltenden Novellendichter, haben wir eine Reihe frischer und schmackhafter Novelletten in der „Vita (Lebensbeschreibung) di Don Vaiano Vaiani da Modigliana", die sich mit einem diebischen, betrügerischen, aber durch seine Verschlagenheit allen Gefahren glücklich entrinnenden Priester beschäftigt. Ohne uns weiter bei den Novellen aufzuhalten, die in Rossellis „Commento alle poesie del Ruspoli" (Erklärung zu den Gedichten Ruspolis [vgl. S. 423]), in die „Notizie dei professori del Disegno" (Nachrichten von Meistern der Zeichenkunst) Baldinuccis und in die „Note" (Bemerkungen) Paolo Minuccis (vgl. S. 396) zum „Malmantile" Lippis (vgl. S. 396) eingestreut sind, wollen wir drei der besten florentiner Novellendichter hervorheben, denen wir zum Teil schon begegnet sind, und die wir noch genauer als Verfasser wissenschaftlicher und besonders geschichtlicher Prosawerke kennen lernen werden: Dati stellte die „Lepidezze di spiriti bizzarri e curiosi avvenimenti" (Witze bizarrer Geister und merkwürdige Ereignisse) zusammen, Redi erzählte elegant, wenn auch nicht originell, in einem Briefe an Bellini (1689) die „Novella del Gobbo da Peretola" (Novelle vom Buckeligen aus Peretola) und in den „Esperienze intorno alle cose naturali" (Experimente über die natürlichen Dinge, 1671) andere kleine Geschichten, und Magalotti bot in seinen „Lettere" (Briefen) über den Atheismus sowie in seinen Familienbriefen und anderen Schriften einfache und witzige Novellen, die mit der ihm eigenen Eleganz und Anmut geschrieben sind. Fast alle diese Novellen sind aber zum großen Teil possenhaft und unmoralisch, und daher erhob sich gegen sie eine Schar moralisierender, streng katholischer Novellendichter, meist Priester. Unter ihnen war der berühmteste der Pater Carlo Casalicchio (1626—1700), ein Jesuit aus Salerno, der asketischen Büchern, Heiligenleben und Mönchschroniken eine Reihe von Geschichten nacherzählte und sie in seinem „Utile col dolce" (Das Nützliche mit dem Angenehmen, 1671—78) zusammenstellte, einem Buche, das schlicht und ohne Rhetorik geschrieben ist, weit verbreitet und auch ins Deutsche übersetzt wurde (1703 und 1712).

Das Verdienst, zuerst die Volkserzählungen gesammelt zu haben, jene Geschichten unbestimmten und umstrittenen Ursprunges, die in eine graue Vorzeit zurückgehen und heute von der Wissenschaft als wichtige Dokumente für die Geschichte des Menschengeschlechtes und die Völkerpsychologie geschätzt werden, gebührt einem Neapolitaner, dem Ritter Giambattista Basile (1575—1632), einem Freund Marinos. Märchen waren, aber verändert und litterarisch gesäubert, auch in die Novellensammlungen des 14. und 15. Jahrhunderts und besonders, wie wir gesehen haben, in die „Piacevoli Notti" Straparolas (vgl. S. 378) eingefügt worden; aber in Basiles „Cunto de li Cunti" (Erzählung der Erzählungen, 1634) sind sie rein aus dem Volksmunde und ohne Abschweifungen in ihrer ganzen ursprünglichen Naivität erzählt.

Die fünfzig „Trattenimienti" (Unterhaltungen), fast alles Märchen und seltsame Abenteuer, die nichts mit dem herrschenden Aberglauben zu thun haben, werden von fünf Alten an fünf Tagen erzählt, weswegen das Buch auch „Pentamerone" genannt wurde. Die Alten läßt ein Fürst kommen, weil seine Gemahlin lebhaft nach Geschichten verlangt, als aber die letzte Alte die letzte Geschichte vorträgt, stellt es sich heraus, daß sie die wirkliche Gemahlin des Fürsten ist, seine vermeintliche Gattin dagegen eine betrügerische Sklavin, die sich durch List an die Stelle der rechtmäßigen Frau gedrängt hat. Natürlich wird nun die edle Dulderin, die ihre einzige Rache eben in der von ihr unter der Verkleidung einer Alten vorgebrachten Erzählung suchte, in ihre Rechte eingesetzt und die Übelthäterin bestraft. Das alles wird ebenso wie die Märchen selbst schlicht und anspruchslos erzählt, nur der Stil, dessen sich Basile bedient, erinnert in Metaphern, Wortspielen u. s. w. an den Brauch des Jahrhunderts, dessen Geschmack der Verfasser in seinen anderen Werken seinen Zoll entrichtete.

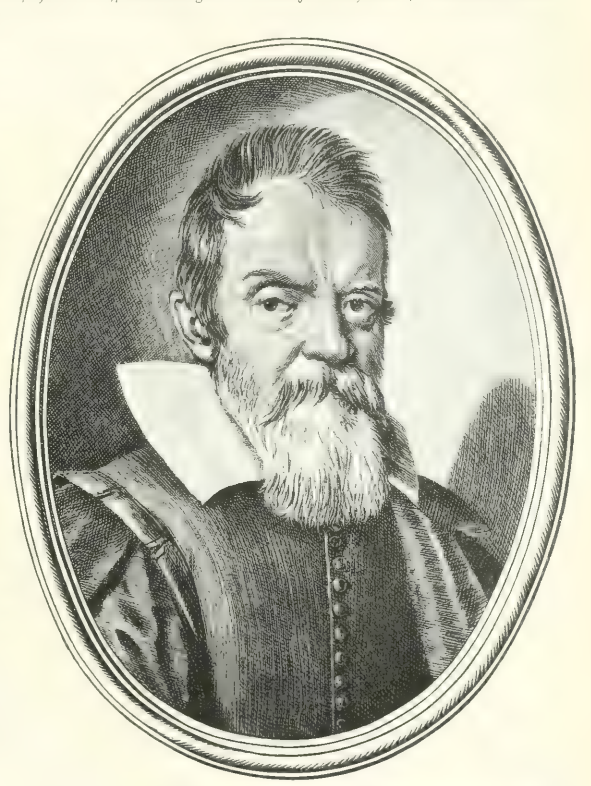
Der „Cunto de li Cunti" wurde schnell berühmt und in zahlreichen Ausgaben verbreitet; er diente Lippi beim „Malmantile" und fand einen höchst glücklichen Nachahmer in dem

Neapolitaner Pompeo Sarnelli (1649–1724), dem Verfasser der „Posilecheata“ (Ausflug nach dem Posilipo, 1684), fünf Novellen, die von fünf Frauen aus dem Volke bei einem Ausfluge nach dem Posilipo in neapolitanischem Dialekt erzählt werden und von dem Ursprunge einiger neapolitaner Denkmaler handeln. Die Märchen Basiles wurden in bolognesischen Dialekt übertragen (1713), und 1754 folgte eine sehr schlechte Übersetzung in die Litteratursprache. Carlo Gozzi benutzte sie, wie wir sehen werden, Wieland entnahm der dritten Novelle des ersten Tages, die er ausschmückte, und der er eine moralische Bedeutung unterlegte, seinen „Permonte“, und die Brüder Grimm erklärten den „Pentamerone“ für die beste und reichste unter allen Märchensammlungen, die seit langem bei irgend einem Volke veranstaltet worden sei. Der „Cunto“ hat immer noch geschichtliche Bedeutung, weil zwei Drittel der Märchen, die er enthält, in ihren wesentlichen Zügen noch heutzutage in Deutschland lebendig sind. Das „Sonne, Mond und Talia“ bezeichnete ist in Deutschland unter dem Namen „Dornröschen“ und in Frankreich als „Belle au bois dormant“ bekannt; ein anderes, das vom König von Auta Marina, erinnert an die Sage von Siegfried (Grimm).

Das 17. Jahrhundert war das Jahrhundert der Romane, alle Romane aber, die zu jener Zeit in Italien entstanden, schlossen sich eng französischen Mustern an, waren sie auch nicht so übermäßig umfänglich wie diese. Als Vorlagen dienten ihnen besonders die „Astrée“ (1610) Honoré d'Urfés, Sannazaros „Arcadia“, Montemayors „Diana“, die dem „Aminta“, dem „Pastor Fido“ und der „Filli di Sciro“ nachgeahmt ist, ferner die „Argenis“ (1621) John Barclays, die „Élise“ und die zahlreichen religiösen Romane des Pierre Camus, endlich die „Caritée“ und die anderen „heroisch-galanten“ Romane Marin Gombervilles und seiner Nachahmer, Gauthier de Costes', de la Calprenèdes und der Madeleine de Scudéry. Die ungeheure Produktion des 17. Jahrhunderts auf diesem Gebiete kann man, soweit sie französische Muster nachahmt, in drei Gruppen zerlegen: heroisch galante Romane, Sittenromane und politische Romane.

Heroisch-galante Romane, wie die „Eromena“, die von dem Übersetzer des „Pastor Fido“, Christian Hofmann von Hofmannswaldau, dem Verehrer Marinos und der italienischen Litteratur, ins Deutsche übertragen wurde, „La donzella desterrada“ (Das verjagte Fräulein) und „Il Coralbo“, die nach dem Ausspruch eines Zeitgenossen schuld daran waren, daß „mehr als ein Genie verrückt wurde“, schrieben der Dalmatiner Giovan Francesco Biondi (1572 bis 1644), der in England als Kammerherr Jakobs I. lebte, und der Venezianer Giovan Francesco Loredano (1606–61; vgl. S. 451), dessen „Diana“ (1627) eine Nachahmung von Barclays „Argenis“ ist. Aber der berühmteste galante Roman des 17. Jahrhunderts war für Italien der „Calloandro fedele“ (Der treue Calloandro, 1640) des genuesischen Priesters Giovanni Ambrogio Marini (1595?–1650?). Dieser hatte sein Werk 1640 als „Calloandro sconosciuto“ (Der unbekannte Calloandro) unter einem Pseudonym als „Übersetzung aus dem Deutschen“ veröffentlicht, ließ seinen wirklichen Namen erst im folgenden Jahre bekannt werden und gab dem Roman erst 1652 den jetzigen Titel. In Italien war der „Calloandro“ auch noch im nächsten Jahrhundert beliebt, in Frankreich wurde er von George de Scudéry (1668) teilweise paraphrasiert, von de la Calprenède in der „Cléopatre“ nachgeahmt und von Thomas Corneille zu einem Drama („Timocrate“) verarbeitet; ja, obgleich ihn Boileau im „Lutrin“ brandmarkte, wurde er noch getreuer vom Grafen de Caylus 1740 ins Französische übersetzt und in Deutschland von Vulpius nachgeahmt: sein Held blieb bis auf unsere Tage als sentimentaler Liebhaber populär.

Unter den Sittenromanen, die Girolamo Brusoni (1610—86?) verfaßte, ist der berühmteste die „Fuggitiva“ (Die Flüchtige), welche die Abenteuer der schönen und gebildeten Pellegrina Bonaventuri erzählt. Eine Tochter der berühmten Bianca Capello und des Pietro Bonaventuri, hatte sie sich mit Ulisse Bentivoglio dei Manzoli verheiratet, verriet ihn aber mit einem Jüngling und starb eines gewaltsamen Todes. Dieses Werk ist gleichzeitig ein galanter Roman; mit einem anderen, der „Orestilla“ (1652), ging Brusoni dagegen ganz zum bloßen Sittenroman über, und jetzt bekehrte er sich vom eingefleischten Marinisten zum Antimarinisten und verwendete eine zwar nicht nüchterne und einfache, aber doch weniger schnörkelhafte, gekünstelte und schwülstige Form als seine Genossen. Drei andere seiner Sittenromane, die „Gondola a tre remi“ (Die dreiruderige Gondel), der „Carrozzino alla moda“ (Der Modewagen) und die „Peota smarrita“ (Die verirrte Barke) haben alle eine Art Don Juan zum Helden, einen jungen Adligen Namens Glisomiro, „den launenhaftesten Ritter der Welt“.



Galileo Galilei. Nach einem Gemälde aus dem Jahre 1624. Vgl. Text, S. 456.

Der bekannteste Verfasser politischer Romane war der unglückliche Ferrante Pallavicini (1615—44), der seine häufig in andere Sprachen übersetzten Werke auf diesem Gebiete den „Discorsi“ (Abhandlungen) seines Zeitgenossen Virgilio Malvezzi aus Bologna entlehnte, so z. B. den „Romolo“, den „Davide“ und den „Tarquinio“. Er knüpfte an die von ihm geschilderten mythologischen oder geschichtlichen Ereignisse die Erörterung politischer und moralischer

Gedanken an und erging sich in kritischen Bemerkungen über Spanien und die italienischen Fürsten, ließ es sich aber angelegen sein, diese Ausfälle durch erotische Beschreibungen und Erzählungen genießbarer zu machen. Ein solches Verfahren wendete er z. B. in der „Susanna" (1652), dem „Rete di Vulcano" (Das Netz des Vulkans, 1654) und der „Talicleа" (1636) an, die freilich trotz aller seiner Bemühungen wegen ihres schwülstigen, weitschweifigen Stiles langweilig wirken. Ein Nacheiferer Pallavicinis, aber zurückhaltender in seinen Ratschlägen an die Fürsten war Luigi Manzini aus Bologna (1604—57), der erst Benediktiner, dann Weltpriester und Geschichtschreiber Karls II. von Mantua war und historisch-politische Romane verfaßte.

Der berühmteste der moralisch-allegorischen Romane, die dem verderblichen Einfluß der galanten Romane entgegenarbeiten sollten, war der „Principe Altomiro" (1640) von Poliziano Mancini aus Padua, der, ein Ritter des frommen Ordens vom heil. Stephan und Höfling des Großherzogs Ferdinand, damit seinen Glauben, seine Gelehrsamkeit und seine Reise- und politischen Erinnerungen verbreiten wollte; darum ist sein Roman nützlicher und unterhaltender als andere, die als Kunstwerke bedeutender sind. Auch die „Rosalinda" des Bernardo Morandi aus Genua (1589—1656) wurde in Italien mehrfach gedruckt und in Frankreich wiederholt fortgeführt, bearbeitet und übersetzt. Interessanter, wenngleich weniger bekannt, ist ein lateinischer satirisch-allegorischer Roman, die „Eudamia" (1637) Giovanni Vittorio Rossis, des besten Biographen seiner großen Zeitgenossen, von dem wir noch zu reden haben werden. Das Werk ist Petronius Arbiter und der „Argenis" Barclays nachgeahmt und schildert unter durchsichtiger Maske die Laster und den Aberglauben Roms, wie sie zur Zeit des Verfassers sich in so erschreckender Weise breit machten. Die äußere Form des allegorischen Romans haben auch die berühmten „Ragguagli di Parnaso" (Berichte vom Parnaß) Boccalinis; sie beschäftigen sich besonders mit litterarischer Kritik, bei deren Besprechung wir sie näher kennen lernen werden.

Geschichtliche Romane waren die Spezialität des Maiolino Bisaccioni aus Ferrara (1582—1663), der als Historiker berühmt ist, und mehr „tragische Geschichte" als Roman ist thatsächlich sein „Demetrio moscovita" (Demetrius, der Moskowiter). Mehrfach im 17. und 18. Jahrhundert neu gedruckte geschichtliche Romane sind auch die „Marchesa d'Hunsley" von Antonio Lupis aus Molfetta und die „Amori (Liebesgeschichte) di Carlo Gonzaga e della Contessa della Rovere" von dem berühmten Polygraphen Gregorio Leti (1630—1701).

c. Dialoge, Traktate, wissenschaftliche Briefe u. s. w. (die Schule Galileis).

Mehr als bei anderen Stoffen kam in diesem Zeitabschnitt der Dialog bei wissenschaftlichen Fragen zur Verwendung, und vor allem benutzte ihn der berühmte Galileo Galilei (1564—1642; s. die Abbildung, S. 455) höchst glücklich. Der große Gelehrte wurde in Pisa geboren, an dessen Universität er von 1589—92 Mathematik lehrte, bis er sich mit seinen Kollegen überwarf und an die Universität Padua ging. Hier blieb er achtzehn Jahre, „die besten seines Lebens", jung und arbeitsam unter jungen und arbeitsamen Genossen, unter gelehrten und einflußreichen Freunden. Schon berühmt durch seine Entdeckungen, lebte er in Wohlstand und war sein freier Herr unter dem mächtigen Schutze der venezianischen Republik. In Padua hatte er nach Erfindung des Fernrohres (1609) zum großen Schrecken der Aristoteliker Beobachtungen über die Mondoberfläche und die Milchstraße gemacht und die Trabanten des Jupiter entdeckt (1610), die er seinem Landesherrn zu Ehren „Mediceische Planeten" nannte. Vom Großherzog Cosimo II. deswegen zum Hofmathematiker und -Philosophen

ernannt, vertauschte er zu seinem Unglück den gastlichen und freien Wohnort mit dem Hofe von Florenz, wo er „drei große Werke“ zu vollenden gedachte, wo seiner aber statt dessen die Jesuiten warteten, die wir schon als unumschränkte Herren der feigherzigen toskanischen Großherzöge kennen gelernt haben. Es nützte ihm nichts, daß er sich fünfmal nach Rom begab, eigens zu dem Zwecke, um zugleich mit seinen alten Entdeckungen, die er der Welt schon 1610 im „Sidereus Nuntius“ (Der Bote vom Sternenhimmel) offenbart hatte, seine neuen (der dreikörperliche Saturn, die Sonnenflecken, die Phasen der Venus) durch die Inquisition billigen zu lassen, um gegen eine Anzeige bei diesem Gerichtshof seine Unschuld zu beweisen (1611), um zu hindern, daß das System des Kopernikus verdammt würde, und endlich, um dem neuen Papste Urban VIII. seine Huldigungen darzubringen, der ihn als Kardinal in mehreren Gedichten (1624) gelobt hatte, und von dem er die Erlaubnis erbat und erhielt, seinen „Dialogo dei massimi sistemi“ (Dialog über die bedeutendsten Weltsysteme, 1630) herausgeben zu dürfen. Gerade mit dessen Veröffentlichung (1632) begannen die Ränke der Jesuiten, die er freilich selbst gegen sich auf gebracht hatte, indem er einen von ihnen im „Saggiatore“ (Der Erforscher) angriff. Die Inquisition, die Galilei schon im Jahre 1616 angehalten hatte, die kopernikanischen Lehren nicht zu verbreiten, forderte ihn am 23. September 1632 auf, sich in Rom wegen der Übertretung jener „Mahnungen“ zu rechtfertigen. Folgte er damals diesem Befehle nicht, so that er es am 20. Januar des nächsten Jahres, und knieend mußte der arme Greis den Widerruf seiner Lehren unterzeichnen und sehen, wie der „Dialogo“ verboten wurde. Zudem wurde er im großherzoglichen Palaste in Rom bei der Trinità de' Monti, dann in dem des Erzbischofs Ascanio Piccolomini in Siena gefangen gehalten, bis er endlich die Erlaubnis erhielt, in seiner Villa Gioiello in Arcetri oder in seinem Häuschen zu Florenz zu wohnen: so verbrachte er seine letzten Lebensjahre. Mannigfache Kümmernisse drückten ihn nieder, vor allem seine Erblindung. Trotzdem konnte er bei der liebevollen und aufopfernden Pflege seiner Tochter, der Maria Celeste, die aber schon mit dreiundzwanzig Jahren starb, und einiger jungen Gelehrten seiner Schule dem verurteilten Dialoge durch die „Dialoghi delle nuove scienze“ (Dialoge über die neuen Wissenschaften) eine Fortsetzung geben.

Die Form des Dialogs wurde von Galilei gewählt, weil sie trefflich geeignet war, den Streit zwischen den alten und neuen Ansichten darzustellen, außerdem aber auch, weil sie dem Verfasser die Möglichkeit bot, unter der Maske eines Mitredenden seine eigenen Ansichten unauffällig vorzutragen. Sein erster Dialog, „in dem an vier Tagen über die beiden bedeutendsten Weltsysteme, das ptolemäische und das kopernikanische, geredet wird, indem die philosophischen und naturwissenschaftlichen Gründe für beide Teile vorgebracht werden, ohne eine Entscheidung zu fällen“, ist sein bedeutendstes Werk und ein Meisterstück von wissenschaftlicher Gelehrsamkeit und litterarischer Kunst.

Seine Gedanken läßt Galilei hier von seinem Freunde Francesco Sagredo vortragen. Dieser redet mit Filippo Salviati, einem anderen von Galileis Freunden, der den Gelehrten in der Villa „Selve“ gastlich aufgenommen hatte, und mit dem Gegner beider, Simplicio, dem Typus des aristotelischen Professors, unter dem der Verfasser aber nicht, wie seine Feinde behaupteten, Urban VIII. verstanden wissen wollte. Galilei räumt den Boden von den Vorurteilen seiner Zeit und zeigt die Bewegung der wesentlichen Weltkörper sowie die Verwandtschaft, die zwischen Erde und Mond besteht (I); dann handelt er von der täglichen Bewegung des letzteren, bestätigt sie durch die zwanglose Erklärung vieler auf andere Weise unerklärlicher Erscheinungen (II), erläutert das kopernikanische System von der jährlichen Bewegung der Erde, bringt es mit seinen eigenen Entdeckungen und anderen kosmologischen Thatsachen in Einklang (III) und setzt schließlich zwei Vermutungen über Ebbe und Flut und die Ursache der Passatwinde ausführlich auseinander (IV).

Dieselben Personen, Sagredo, Salviati und Simplicio, treten auch in den „Dialoghi delle nuove scienze" (1638) auf, die „Reden und mathematische Beweise über zwei neue Wissenschaften" enthalten, die Mechanik und das Gesetz von der Lage des Schwerpunktes.

Sie entwickeln die Lehre von der Bewegung, handeln von der Kohäsion der Teile bei den festen Körpern, dem Widerstande der letzteren beim Zerschlagen, der Wissenschaft der Verhältnisse, der Kraft des Stoßes und anhangsweise vom Schwerpunkt der festen Körper.

Als Jüngling hatte sich Galilei mehr, als es für einen Mathematiker gut war, dem Studium der Dichtkunst gewidmet. Außer einem großen Teile der lateinischen Dichter hatte er fast alle Gedichte Petrarcas und Bernis gründlich gelesen und konnte sie auswendig wie fast den ganzen „Orlando furioso", sein Lieblingsbuch, dem er nach seiner eigenen Aussage die Klarheit und Anschaulichkeit verdankt, wodurch sich seine einfache und reiche, gewandte und nötigenfalls beredte Prosa auszeichnet. Vielleicht stammt auch die leise Ironie daher, die seinen Schriften einen so eigenartigen Reiz verleiht. Früchte dieser Studien waren seine litterarischen Werke: wenige Gedichte, einige Vorlesungen über die Gestalt und Größe der Danteschen Hölle und besonders die berühmten „Considerazioni sulla Gerusalemme" (Betrachtungen über das Befreite Jerusalem, 1586—88), die in unseren Tagen, als sie veröffentlicht wurden, so viel Aufsehen erregt haben und, obwohl sie ein Jugendwerk Galileis sind, unter den vielen unbedeutenden abfälligen Urteilen, deren Opfer Tasso im 16. Jahrhundert wurde, zweifellos die einzige wirkliche, wenn auch nicht immer vorurteilsfreie Kritik sind.

Der Brief wurde auch in diesem Zeitabschnitt, wie im 16. Jahrhundert, mit Eifer gepflegt, weil Fürsten und Kardinale tüchtige Sekretare brauchten und dieses Amt als die Leiter zu höfischer Gunst von allen Gelehrten glühend ersehnt wurde. Die Briefsammlungen zerfielen meist in verschiedene Teile: Kondolenz-, Empfehlungs-, Bittgesuchbriefe u. s. w., und hielten die chronologische Anordnung nicht inne. Außer durch ihre Anmut und Eleganz sind wegen mancher darin enthaltener interessanter Thatsachen die des Muzio Manfredi, Adriano Politi, Tommaso Stigliani (vgl. S. 386) und besonders die historischen (1631) des Kardinals Bentivoglio beachtenswert, den wir bei den Geschichtschreibern erwähnen werden. Die des letzteren beschäftigen sich mit Bentivoglios Nuntiaturen in Flandern und Frankreich und sprechen oft von den verhängnisvollen Ereignissen, durch welche diese beiden Länder heimgesucht wurden.

Das größte Anrecht auf Beachtung haben aber die Briefe, welche sich auf litterarische und wissenschaftliche Gegenstände beziehen, kleine Abhandlungen, die vom Briefe nur die Form borgen. Auch in dieser Art zeichneten sich Galilei und nach ihm seine zahlreichen Schüler und Nachfolger aus. Nichts als ein sehr langer Brief an Monsignor Virginio Cesarini (vgl. S. 402) ist der „Saggiatore" (Der Erforscher, 1623) Galileis, der die Gesetze der induktiven Logik aufstellt und die erste naturphilosophische Abhandlung sowie eins der schönsten polemischen Werke des 17. Jahrhunderts genannt zu werden verdient. Die in der „Libra astronomica e filosofica" (Astronomische und philosophische Wage) des Lotario Sarsi Sigensano (d. h. des Jesuiten Orazio Grassi) enthaltenen Ausführungen gerecht und feinsinnig abwägend, stellt Galilei darin unter anderem die allerdings falsche Behauptung auf, daß die Kometen aus Erdstoff bestünden, der sich bis über die Erdatmosphäre zu erheben pflege, und handelt dann mit Überlegenheit von den Meteoren, dem Nordlicht und der Entstehung von Winden, Ebbe und Flut. Kurze wissenschaftliche Abhandlungen sind auch einige seiner Briefe über die Autorität des Aristoteles, über das Mikroskop, über die geographische Länge, über die Bewegungsgesetze, über die hydrostatischen Erfindungen, und geradezu bewunderenswert sind die beiden Schreiben an

seinen geliebten Schüler Castelli über die Grenzen zwischen Wissenschaft und Glauben (1613) und an die Großherzogin Christine von Lothringen über das System des Kopernikus (1615).

Lichtvoll und elegant wie die des Meisters sind auch die wissenschaftlichen Briefe des eben erwähnten Benedetto Castelli (1577—1644), eines Benediktinermönches, der Professor in Pisa und Rom war, die strahlende Wärme, die Erscheinungen des Gesichtssinnes und den Erdmagnetismus entdeckte und die Abhandlung „Della Misura delle acque correnti" (Von der Tiefe der fließenden Gewässer) verfaßte. Dieselben Vorzüge haben die des Faentiners Evangelista Torricelli (1608—47), der Galileis Assistent war. Ein Schüler Castellis und berühmt als Erfinder des Barometers, folgte er Galilei im Amte eines Philosophen und Mathematikers des Großherzogs von Toskana und war Mitglied der Crusca und Verfasser „Akademischer Vorlesungen" (Lezioni accademiche), die zugleich anmutig und ernst sind. Vollendet sind auch die Briefe des Florentiners Vincenzo Viviani (1622—1703), des bedeutendsten Mathematikers seiner Zeit, der, wie Torricelli, dem erblindeten Galilei beistand und eine liebevolle Lebensbeschreibung von ihm verfaßte. Er war der Hauptgründer der wissenschaftlichen „Accademia del Cimento" (Versuchsakademie), übersetzte Euklid und stellte Mutmaßungen über verlorene Werke griechischer Mathematiker auf. Die anderen Schüler Galileis verwendeten in ihren wissenschaftlichen Werken fast immer die lateinische Sprache, die allgemeiner bekannt war und ihnen dadurch größere Gewähr als die italienische bot, ihre Lehren in Europa verbreitet zu sehen.



Francesco Algarotti. Nach dem Pastellgemälde von Étienne Liotard (1745), wiedergegeben im „Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen", Bd. XV (1894). Vgl. Text, S. 460.

Höchst lichtvoll und scharfsinnig sind auch die Briefe der übrigen Anhänger der experimentellen Methode, die fast alle Toskaner waren: die besten sind die des geistreichen Redi (vgl. S. 411), die stets interessante und unterhaltende Beobachtungen und Ausführungen darbieten, selbst wenn sie von Sprache und Grammatik reden. Aber auch die wissenschaftlichen Briefe Magalottis (vgl. S. 412) über den „überzeugten Atheisten" (Ateo convinto) und über Gefäße aus duftender Bukaros-Erde (Sui buccheri) sind wie einige seiner „Freundesbriefe" (Famigliari) geistreich und unterhaltend, und letztere bieten zudem eine Menge Abschweifungen und Einzelheiten, welche die Aufmerksamkeit fesseln und den Leser erheitern. Magalotti hatte fast

alle Länder Europas bereist und kannte die alten und neuen Sprachen. Als scharfer Beobachter legte er in den „Famigliari“ seine Eindrücke nieder; die Gesichtspunkte, von denen er ausgeht, sind neu, und seine Sprache überrascht durch Eleganz, obgleich sie hier und da mit Fremdwörtern durchsetzt ist, vielleicht, um sie zu bereichern. Ein guter Prosaist ist Magalotti auch in seinen gewandten und eleganten „Saggi di naturali esperienze fatte nell' Accademia del Cimento“ (Essays über Experimente, die in der Versuchsakademie angestellt worden sind, 1666—67); er selbst war Sekretär dieser Gesellschaft. Der bizarre florentiner Anatom Lorenzo Bellini (1643—1704) schrieb zwar keine eigentlichen Briefe, verfaßte aber einige lebendige und sprühende „Discorsi di anatomia“ (Anatomische Abhandlungen), worin er die Sprache bereichern und seine Wissenschaft popularisieren wollte, und ein dithyrambisches und phantastisches Gedicht, die „Bucchereide“, über denselben Gegenstand wie Magalottis Brief „Sui buccheri“; Camerini nannte das Gedicht „eine wahre Fata Morgana der Phantasie“. An die „Apologia“ Caros (vgl. S. 327) erinnert der satirische „Giampagolaggine“ (Gedicht von Giampagolo, 1708), den der Toskaner Anton Francesco Bertini (1658—1726), ein Schüler Bellinis und Professor der Medizin in Pisa und Florenz, mit Feuer, Geist und Witz gegen einen Priester Giampagolo Lucardesi schrieb, der sein Buch „Lo specchio che non adula“ (Der Spiegel, der nicht schmeichelt, 1707) getadelt hatte. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts finden wir Anschaulichkeit, Klarheit und lebendige Eleganz in den „Opere fisico-mediche“ (Physisch-medizinische Werke) des Arztes Antonio Vallisnieri aus Modena (1661—1730), der Professor an der Universität Padua war, die Untersuchungen Redis über die Würmer und Insekten fortsetzte und ein Vorläufer der modernen Parasitenkunde genannt werden darf. Einige Briefe wissenschaftlichen Inhaltes schrieb ebenfalls gegen Ende des 17. Jahrhunderts der schon als Arkadier erwähnte Mathematiker und Arzt Eustachio Manfredi aus Bologna (vgl. S. 417), der außerdem die „Effemeridi“ (Ephemeriden) verfaßte, worin er von den Finsternissen, den Trabanten des Jupiter, den Durchgängen der Planeten durch den Meridian und der Konjunktion des Mondes bei der Sonnenfinsternis handelte.

Im 18. Jahrhundert erblüht der Dialog als litterarische Form für wissenschaftliche Stoffe mit Francesco Maria Zanotti aus Bologna (1692—1777), einem Schüler Manfredis, aufs neue. Zanotti war Physiker und Philosoph, Anhänger des Cartesius und Newtons und Sekretär des Wissenschaftlichen Instituts (Istituto delle Scienze) in Bologna, dessen Geschichte er in lateinischer Sprache schrieb. Die drei Dialoge, die der von Voltaire und Fontenelle geschätzte scharfsinnige, wenn auch etwas paradoxe Denker schrieb, handeln „Von der sogenannten lebendigen Kraft der Körper“ (Della forza dei corpi che chiamano viva“, 1752) und sind bemerkenswert wegen ihrer Durchsichtigkeit und wegen ihres Stils, der zwischen dem der Alten, die Zanotti sehr gut kannte, und dem neuen einen Mittelweg einschlug. Der florentiner Arzt und Anatom Antonio Cocchi (1698—1758), Übersetzer griechischer Werke über Chirurgie und Freund Newtons, führte in der Wissenschaft und Litteratur die toskanische Überlieferung weiter, die von Galilei ausging. Die Sitten der Engländer und seine Studien- und Forschungsreisen durch einen großen Teil Europas beschrieb er in seinen „Lettere“ (Briefe), die ebenso wie seine wissenschaftlichen und litterarischen Abhandlungen (z. B. „Sull' Enriade del Voltaire“, Über Voltaires „Henriade“) wegen ihres Stiles geschätzt werden. Cocchi, ein Mann von großer Bildung und ein Feind der am Hofe der letzten Mediceer blühenden Bigotterie, war der erste toskanische Freimaurer (1723).

Zur selben Schule ist auch Voltaires Anhänger Francesco Algarotti aus Venedig (1712—64; s. die Abbildung, S. 459) zu rechnen, den wir schon als Verfasser berühmter

reimloser Verse erwähnt haben, ein Schüler Eustachio Manfredis und des eben erwähnten Zanotti und ein Verehrer Newtons, dessen Lehren über die Optik er, kaum zwanzig Jahre alt, in seinem „Newtonianismo per le dame" (Newtonismus für Damen, 1732), flüssig geschriebenen Dialogen, popularisierte. Das Werk ist Fontenelle gewidmet, aus dessen Briefen über die Mehrheit der Welten der junge Schriftsteller die Methode gelernt zu haben bekannte, die schwierigsten Wahrheiten in schöner, fließender Form zu behandeln. Der in alle europäischen Sprachen übersetzte „Newtonianismo" wurde von Voltaire, der sehr für Algarotti eingenommen war, für das erste Buch nach denen Galileis erklärt, das „unter Vergnügen belehrt". Algarotti bereiste ganz Europa und schloß dabei in Deutschland mit dem Prinzen Friedrich von Preußen innige Freundschaft, die auch andauerte, als letzterer König geworden war. August III. von Sachsen schätzte den Vielerfahrenen nicht weniger: er ernannte ihn zum Geheimen Kriegsrat und zu seinem Bevollmächtigten in Italien, um seine Galerie in Dresden mit Gemälden zu bereichern. Alle seine Reisen beschrieb Algarotti in seinen „Lettere di Russia" (Russische Briefe) an Lord Hervey und Scipione Maffei, die samt einigen seiner zahlreichen „Saggi" (Essays) über die Künste und die Litteratur zu seinen besten Werken zählen. Er war ein vielseitiger, aber kein tiefer Geist, der von Foscolo und Tommaseo verschieden, aber von beiden zu hart beurteilt wurde. Sicher ist er ein trockener Schriftsteller, dem man die Mühe, die ihm seine Arbeiten kosten, beständig anmerkt, aber anderseits schreibt er abwechselungsreich und lebhaft, wenn auch nicht rein in Sprache und Stil. Diese sind von den fremden Litteraturen beeinflußt, die Algarotti eingehend studiert hatte, und nehmen besonders französische Vorbilder zum Muster. Das war jedoch ein verzeihlicher Fehler zu einer Zeit, wo die ganze italienische Bildung aus Frankreich bezogen wurde und fast alle italienischen Schriftsteller Nachahmer der Franzosen waren; und da Algarotti im übrigen durchaus keine Schwäche für die Franzosen zeigte, mag man über diese kleine litterarische Sünde gern hinwegsehen.

d. Die Geschichtschreibung und Reiseschilderungen.

Trotz des bedeutenden Verfalles des politischen Lebens besitzt Italien im 17. Jahrhundert zahlreiche Geschichtschreiber, freilich nicht solche, die sich mit ihren großen Vorgängern im 16. Jahrhundert vergleichen ließen. Die besten unter ihnen, weniger rhetorisch, aber auch weniger elegant als die Mehrzahl der übrigen, sind Kirchenhistoriker, denn Italiens größte Kraft stand damals bei der Kirche.

Das wichtigste kirchliche Ereignis in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, das Konzil von Trient (1542—63), wurde in verschiedener Absicht in zwei berühmten Werken erzählt: der Venezianer Sarpi richtet das seine ganz gegen die römische Kurie, der Kardinal Sforza Pallavicino, ein Jesuit, tritt für die Angegriffene ein. Fra Paolo Sarpi (1552—1623; s. die Abbildung, S. 462), Provinzial der Serviten, Theolog und Philosoph, lebte am Hofe in Mantua und dann in Rom, bis ihn im Januar 1606 die venezianische Republik zu ihrem Berater im Kirchen- und kanonischen Recht ernannte, um den jesuitischen Kardinal Bellarmino zu bekämpfen, der die Rechte Roms gegen Venedig vertrat. Die Streitigkeiten, in denen die Republik seit einiger Zeit mit der römischen Kurie lag, waren nämlich unter dem Pontifikat Pauls V. lebhafter geworden, und im April des Jahres 1606 belegte der Papst Venedig sogar mit Bann und Interdikt. Die Republik erklarte das für ungerecht und ungültig und befahl den Geistlichen, ihre Ämter weiter auszuüben. Alle gehorchten auch, außer den Jesuiten, die darauf verbannt und durch andere Orden ersetzt wurden. Fra Paolo wurde inzwischen im

Oktober nach Rom berufen, um sich vor der Inquisition zu rechtfertigen, ließ sich aber nicht täuschen, wie später Galilei, sondern schickte statt seiner ein „Manifest“ an die Inquisition. Dieser gelang es indessen, ihn sogar in Venedig selbst zu erreichen: ungefähr ein Jahr später, wo doch bereits jegliche Streitigkeit zwischen Rom und Venedig beigelegt war, wurde Sarpi eines Abends von fünf Mördern angefallen und schwer verwundet. Im Laufe der Zeit verübten die Jesuiten vier weitere Mordanschläge gegen ihren Gegner, ja, als er gestorben war, hinderten sie es noch, daß ihm ein Denkmal errichtet wurde.

Die „Geschichte des tridentinischen Konzils“ (L'Istoria del concilio tridentino) nun wurde von Sarpi 1619 in London unter dem Pseudonym Pietro Soave Polano in acht Büchern veröffentlicht. Sarpi schrieb fast sein ganzes Leben an dem Buche. Er benutzte die vorhandenen schriftlichen Quellen, z. B. die Berichte der venezianischen Gesandten, die in- und ausländischen Geschichtschreiber, besonders Sleidan, und außerdem persönliche Mitteilungen, die er vor allem von Camillo Olivo, dem Sekretär des Kardinals Ercole Gonzaga auf dem tridentiner Konzil, und von dem Kardinal Castagna, dem Schreiber der Dekrete auf dem Konzil und späteren Papst Urban VII., empfing. Seine Geschichte, die siebenmal italienisch, dreizehnmal französisch, sechsmal lateinisch und je zweimal englisch und deutsch veröffentlicht wurde, geht von neuen Gesichtspunkten aus und besitzt Überzeugungskraft, wenngleich man hier und da leidenschaftliche Parteilichkeit herausmerkt. Außer ihrer großen Bedeutung für die Fragen des bürgerlichen und kanonischen Rechtes hat sie Wert wegen ihres einfachen, klaren, wirksamen, von leiser Ironie durchwebten Stiles.



Paolo Sarpi. Nach einem Kupferstich in Sarpis „Opere“, Verona 1761. Vgl. Text S. 461.

Da es der Gesellschaft Jesu nicht gelungen war, den Verfasser zu vernichten, so suchte sie das Werk zu vernichten und betraute einen der Ihrigen damit, Sarpi zu antworten. Der Kardinal Sforza Pallavicino (1607–67), den wir schon als Verfasser von Trauerspielen erwähnt haben (vgl. S. 426), der aber auch Theolog, Philosoph und Philolog war und eine „Arte della perfezione cristiana“ (Die Kunst der christlichen Vollkommenheit) und Abhandlungen „Del Bene“ (Vom Guten) und „Dello stile e del dialogo“ (Vom Stil und vom Dialog) schrieb, war Statthalter von Jesi, Orvieto und Camerino, bis er 1637 in den Jesuitenorden trat. Alexander VII. machte ihn zur Belohnung für seine „Geschichte“ zum Kardinal und verwendete ihn in verschiedenen Ämtern, wofür Pallavicino eine Lebensbeschreibung seines Gönners verfaßte, eine seiner besten Schriften.

Der Hauptzweck dieser zweiten „Istoria del Concilio di Trento“ (Geschichte des Konzils von Trient 1656), die sieben Bücher zählt und die Jahre 1517–46 umfaßt, ist die Widerlegung „einer falschen über denselben Gegenstand von Pietro Soave Polano verbreiteten Geschichte durch beglaubigte Zeugnisse“. Es gelingt Pallavicino wirklich, an fast vierhundert „sachlichen Irrtümern“ zu zeigen, daß Sarpi ungenau ist, aber auch er schreibt parteiisch, und obgleich er Dokumente der römischen Archive, die seinem Vorgänger unzugänglich geblieben waren, aufs gewissenhafteste benutzt, ist seine Darstellung nicht erschöpfend, denn er beschränkt sich darauf, die Behauptungen seines Gegners zu widerlegen, wählt Thatsachen und Beweise für seine Zwecke aus und sucht die römische Kurie auf jeden Fall zu verteidigen (Ranke).

Pallavicinos Geschichte, die auch ins Lateinische übersetzt, im Gebiete der Republik Venedig aber verboten wurde, ist besonders in der verbesserten zweiten Ausgabe beachtenswert. Freilich bleibt sie auch hier noch zu überladen, ist manchmal geziert und nicht so unterhaltend wie die Sarpis; die Sprache ist aber rein und gefällig, der Stil zwar steif, aber charakteristisch.

Geschichtschreiber der Gesellschaft Jesu und selbst Jesuit war Daniello Bartoli aus Ferrara (1608—85), Professor der Rhetorik in Parma, Prediger in verschiedenen Städten Italiens und Rektor des Collegium romanum (1671—73). Seine „Storia della compagnia di Gesù“ (Geschichte der Gesellschaft Jesu, 1650—60), der als Einleitung die „Vita e Istituto di Sant' Ignazio“ (Leben und Stiftung des Heiligen Ignatius, 1650—63) vorangeht, zerfällt in drei Teile und behandelt das Wirken der Jesuiten in Asien, England und Italien. Es fehlt Bartoli gänzlich an kritischem Verständnis, und die Form seines Werkes wurde übertrieben entweder als „furchtbar und staunenerregend“ (Giordani) oder ganz im Gegensatz dazu als „gesucht, wüst, unklar und ungeordnet“ (Bonghi) bezeichnet. Man kann nicht leugnen, daß er ein „wunderbarer Erzähler“ ist, wenn es sich darum handelt, bloße Thatsachen vor Augen zu stellen, während er in der inneren Charakterisierung seiner Personen viel weniger leistet.

Wie die italienischen Krieger in fremden Ländern und für fremde Interessen kämpften, so zogen es auch die italienischen Geschichtschreiber, fast alle spanische Unterthanen, vor, nicht die Knechtschaft ihres Vaterlandes zu schildern, sondern sich der fesselnden Zeitgeschichte der übrigen europäischen Länder zu widmen, und Italien bekam daher damals zahlreiche, jetzt aber mehr oder weniger vergessene Geschichten Spaniens, Polens, Frankreichs und Deutschlands. Von allen diesen Werken sind nur zwei, eins über Frankreich und eins über Flandern, durch ihre künstlerischen und wissenschaftlichen Vorzüge wirklich berühmt geworden, und nur auf sie wollen wir eingehen. Alle seine Vorgänger übertraf Enrico Caterino Davila aus Padua (1576—1631) mit seiner „Istoria delle guerre di Francia“ (Geschichte der Kriege Frankreichs, 1631). Er war spanischen Ursprungs und erhielt seine Vornamen nach Heinrich II. und Katharina von Medici, den Wohlthätern seines Vaters, des letzten Großconnetables von Cypern, der sich nach der Einnahme der Insel durch die Türken nach Frankreich zurückgezogen hatte und in seinem Alter nach Padua übergesiedelt war. Am französischen Hofe erzogen, diente der Sohn im französischen Heere, aber als ihn der Vater nach Padua zurückberufen hatte (1599), wurde er im Dienste der Republik Venedig Statthalter und Befehlshaber in Candia, in Friaul, in Dalmatien und Brescia. Mit fünfundfünfzig Jahren wurde er ermordet. Die „Historia“, die in fünfzehn Büchern vom Tode Heinrichs II. bis 1598 reicht, nimmt etwas zu lebhaft für Katharina von Medici Partei, die im Mittelpunkte des Ganzen steht, und in den Reden, womit Davila nach klassischem Brauche seine Erzählung schmücken wollte, weicht sie direkt von der Wahrheit ab. Sonst aber ist sie gewissenhaft auf Grund von Dokumenten und persönlichen Mitteilungen verfaßt, die in Frankreich gesammelt wurden. Sie zeichnet sich aus durch Klarheit der Erzählung, Lebendigkeit der Schilderungen, vortreffliche Anordnung und Verknüpfung der Thatsachen, Richtigkeit der Urteile. Das verständige, einfache, von Fanatismus freie Werk wurde in Italien im ersten Jahre in 15,000 Exemplaren verbreitet, auch in Lyon, Paris und Antwerpen herausgegeben und ins Französische, Spanische, Englische, ja sogar ins Lateinische übersetzt; von den Franzosen selbst wird es jetzt als sehr glaubwürdig angesehen.

Auch der Aufstand Flanderns gegen das harte Joch Philipps II. und der römischen Inquisition lieferte den Stoff für ein berühmtes italienisches Geschichtswerk in vierundzwanzig Büchern, für die „Storia della guerra di Fiandra“ (Geschichte des flandrischen Krieges, 1632—39)

des Kardinals Guido Bentivoglio aus Ferrara (1579–1644), der Berichterstatter über Streit- und Rechtsfälle (Referendario della Segnatura) Pauls V., Erzbischof von Rhodus und einer der geschicktesten und erfolgreichsten Diplomaten seiner Zeit war. Nachdem er die historische Methode von dem gefeierten Kardinal Cesare Baronio (1538–1607), dem Verfasser der „Annali ecclesiastici“ (Kirchliche Annalen), und von dem alten Pater Giampietro Maffei (vgl. S. 365) gelernt hatte, verfügte er in den vierzehn Jahren seiner Nuntiaturen in Flandern und Frankreich (1607–21), über die er in einigen „Relazioni“ (Berichte, 1629) und in den neuerdings veröffentlichten „Lettere diplomatiche“ (Diplomatische Briefe) Aufschluß gab, reichlich über Zeit und Gelegenheit, um die wichtigsten Ereignisse des flandrischen Aufstandes kennen zu lernen. Andere Schriftsteller hatten sie schon vor ihm erzählt, und gleichzeitig mit ihm veröffentlichte der römische Jesuit Famiano Strada (1572–1649) eine lateinische Geschichte „De bello belgico“ (Über den belgischen Krieg, 1632 und 1647), die von der Abdankung Karls V. bis zur Einnahme von Rheinsberg reicht, aber wegen der langen Abschweifungen der Bentivoglios entschieden nachsteht. Dessen Werk umfaßt einen Zeitraum von achtundvierzig Jahren (1559–1607) und ist besonders wegen der Eleganz und Korrektheit des sehr harmonischen und reichen, obgleich hier und da gezierten und secentistischen Stiles – Bentivoglio war ein Freund und Bewunderer Marinis – sehr beachtenswert. Man rechnet dem Verfasser die geringe Tiefe seiner Darstellung als Fehler an, aber bei ihm, dem Haupte der Inquisition – er war einer der Richter seines Lehrers Galilei – und Diplomaten, kann es sich ja auch um Zurückhaltung handeln. Noch größere Stilschönheiten als die „Historia“ weisen, da man ihnen weniger als jener die Mühe anmerkt, die der Autor auf die Durchfeilung seiner Sätze verwendete, Bentivoglios „Memorie“ (Erinnerungen, 1648) auf, die durch eine Menge historischer Details sehr wichtig sind, und neben ihnen die „Lettere familiari“ (Freundesbriefe, 1631) des Kardinals, worunter sich einige parfümierte Briefchen an die Damen von Brüssel und Paris befinden.

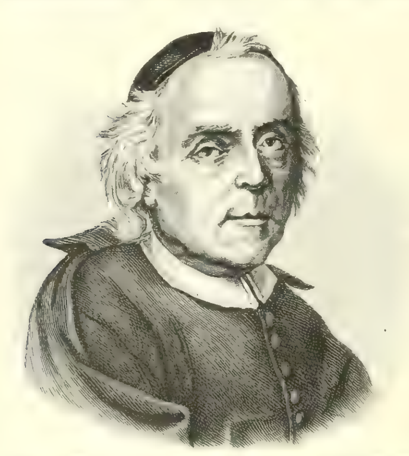
Fast gar keine litterarische Bedeutung hat der größte Teil der anderen Geschichtschreiber dieses Zeitabschnittes: Alessandro Zilioli, Girolami Brusoni u. s. f. Ihnen fehlen vor allem Kunst und Kritik; da sie überdies fast alle Nichttoskaner sind, haben sie nicht einmal, wie die geringeren Historiker des 16. Jahrhunderts, den nicht zu unterschätzenden Vorzug einer guten wissenschaftlichen Sprache: in secentistischem Stil und entarteter Sprache geschrieben, haben ihre Werke nur die Bedeutung von Dokumenten. Ein charakteristischer Typus des Geschichtschreibers des 17. Jahrhunderts war aber, um aus der großen Menge dieser Schriftsteller wenigstens einen herauszuheben, der Benediktiner Vittorio Siri aus Parma (1607–85), Diplomat und Attaché bei der französischen Botschaft in Venedig, der die Interessen Frankreichs gegen Spanien und Österreich vertrat. Sein „Mercurio ovvero historia de' correnti tempi“ (Merkur, oder die Geschichte der laufenden Zeiten), eine Art Register der täglichen Ereignisse, das von 1644–82 veröffentlicht und vom Verfasser selbst in den „Memorie recondite dall' anno 1601 sino al 1640“ (Geheime Denkwürdigkeiten vom Jahre 1601 bis 1640) fortgesetzt wurde, enthält fast die ganze Geschichte der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit kostbaren Dokumenten und Anekdoten, die den Archiven Italiens und ganz Europas oder Enthüllungen von Ministern über die Verhandlungen und Intriguen an den Höfen entnommen sind. Als freimütiger Beurteiler Ludwigs XIII., seiner Höflinge und auch des Kardinals Richelieu, wurde Siri von der Republik Genua und Urban VIII. gehaßt, von Mazarin dagegen umschmeichelt und reich belohnt.

Als die Trennung Italiens in so viele kleine Staaten vor sich gegangen war, hatte jeder seine besonderen Geschichtschreiber, die größtenteils die italienische Sprache verwendeten, ohne

jedoch ganz auf die Benutzung der lateinischen zu verzichten. Aber keiner von ihnen außer dem Rechtsgelehrten Pietro Giannone (1676—1748) unter den neapolitanischen verdient den Namen eines großen Historikers, weil ihnen Kunst und Geist fehlen. Giannone benutzte die Lokalschriftsteller Neapels vor ihm in seiner „Storia civile del Regno di Napoli" (Politische Geschichte des Königreichs Neapel, 1723) zwar eingehend und entnahm ihnen sogar ganze Seiten und Kapitel, war aber in der Auffassung weit von ihnen entfernt. Er setzt weniger die politischen Ereignisse auseinander als vielmehr den Gang und den Wechsel in Sitten, Gesetzgebung, Einrichtungen und Bildung im Neapolitanischen und zeigt, durch welche Mittel und in welcher Weise die Kirche allmählich die bürgerliche Gewalt an sich gerissen habe. Daher ist es leicht, dem großen Manne, der Giannone als Abschreiber erwies (Manzoni), zu antworten, daß die Bedeutung dieser Geschichte, der Frucht zwanzigjähriger Arbeit, ja gar nicht in der Erzählung der Thatsachen beruht, die wirklich zum großen Teile, wie schon gesagt, wörtlich aus den früheren Historikern und Chronisten herübergenommen sind, sondern auf den Schlüssen, die aus diesen Thatsachen gezogen werden, und die sich gegen die Mönche richten. Hierin knüpft Giannone direkt an Sarpi an, den ersten der neueren Geschichtschreiber, der, wie wir gesehen haben, die Unabhängigkeit der bürgerlichen Gewalt von der kirchlichen behauptete, und auf diese Weise wurde seine Geschichte die beste und eingehendste Verteidigung des Rechtes und der Unabhängigkeit des Königs gegenüber der römischen Kurie: man kann sich leicht denken, wie sie in Europa von den Freunden und Feinden des Fortschritts aufgenommen werden mußte. Die Jesuiten saßen dem kühnen Manne auch gleich im Nacken: Giannone mußte aus Neapel fliehen und suchte in Wien Zuflucht. Als er nach zehn Jahren in seine Vaterstadt zurückkehren zu können glaubte, wurde er von den Häschern der Inquisition ergriffen und in die päpstlichen Staaten geführt, konnte aber wiederum fliehen, diesmal nach Genf. Er war mit der Veröffentlichung seiner juristischen und apologetischen Werke beschäftigt, die nach seinem Tode in Genf herauskamen, als die Jesuiten ihn aufs neue mittels eines ihrer Spione in die Hände bekamen, der ihn auf piemontesisches Gebiet lockte und im Namen des Königs von Sardinien festnehmen ließ. Aber so stark auch die Jesuiten diesen Fürsten beeinflußten, er wollte Giannone doch nicht nach Rom schicken, sondern ließ ihn, wie Galilei, widerrufen und hielt ihn zwölf Jahre lang — bis zu seinem Tode — gefangen. Im Kerker hatte Giannone die „Discorsi storici e politici sopra gli Annali di Tito Livio" (Geschichtliche und politische Abhandlungen über die Annalen des Titus Livius), „La chiesa sotto il pontificato di Gregorio il Grande" (Die Kirche unter dem Pontifikat Gregors des Großen), eine „Autobiografia" und ein noch unveröffentlichtes Gedicht „Il Triregno" (Das Dreireich, d. h. das irdische, himmlische und päpstliche) verfaßt.

Giannone scheint vor allem historische Kritik zu fehlen. Diese, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts als Korrektiv der nach klassischem Muster verfaßten Geschichten von Sigonio zuerst angewendet und von Baronio weiter ausgebildet worden war (vgl. S. 365 und 464), hatte sich jedoch allmählich besonders bei den Kirchenhistorikern verbreitet. Als sich dann die Experimentalmethode Galileis Bahn brach, fühlte auch die Geschichtswissenschaft das Bedürfnis nach Untersuchungen, Zergliederungen und Beobachtungen. Die Geschichtschreiber hielten es jetzt für ihre Pflicht, zu den Quellen hinabzusteigen, die Form hingegen — meist bedienten sie sich der lateinischen Sprache — vernachlässigten sie fast ganz. Wie in Palermo eine Sammlung der sizilianischen Geschichtschreiber von den Sarazenen bis zu den Aragonesen unter dem Titel „Bibliotheca historica Siciliae" (Geschichtliche Bibliothek Siziliens) durch den Sizilianer Giambattista Caruso (1673—1724) veröffentlicht wurde, der in Paris von Mabillon auf die geschichtlichen

Forschungen hingewiesen worden war, so kam 1723 in Mailand auf Kosten einiger mailänder Adliger (Società palatina) der erste der siebenundzwanzig Bände der „Rerum italicarum scriptores“ (Italienische Geschichtschreiber, 1723–38 und 1751) heraus, in denen lateinische und italienische Geschichtswerke und Chroniken in Vers und Prosa von 500—1500 n. Chr. zusammengetragen wurden. Die Ordnung, Herausgabe und Erläuterung dieser Quellen lag in den Händen Lodovico Antonio Muratoris aus Vignola (1672–1750; s. die untenstehende Abbildung), der Präfekt der Ambrosianischen Bibliothek (1695) und dann Bibliothekar und Archivar des Herzogs Rinaldo I. von Modena war. Die Sammlung der „Scriptores“, an der außer Muratori und Zeno (vgl. S. 440), dem geistigen Vater des Unternehmens, auch andere Gelehrte mitgearbeitet hatten, wurde in ganz Europa mit lebhaftem Beifall aufgenommen und bald von den Maurinern in Frankreich mit ihren „Rerum francicarum scriptores“ und später in Deutschland von Pertz mit den „Rerum germanicarum scriptores“ nachgeahmt. Auf Grund des in den „Scriptores“ zusammengetragenen Materials verfaßte Muratori seine fünfundsiebzig „Dissertazioni sopra le antichità italiane“ (Abhandlungen über die italienischen Altertümer, 1751), aber wie diese zum Teil auch Auszüge aus seinen eigenen „Antiquitates italicae medii aevi“ (Italienische Altertümer aus dem Mittelalter) waren, so stammen auch die „Annali d'Italia“ (Annalen Italiens) teils aus den „Scriptores“, teils aus selbständigen Studien. Sie reichen vom Beginn unserer Zeitrechnung bis zu 1749, dem vorletzten Lebensjahre ihres Verfassers, bilden die Quintessenz aller Forschungen Muratoris und zeichnen sich durch große Unabhängigkeit in den Urteilen sowie durch einfachen, reinen Stil aus. Muratoris wunderbar vielseitige Thätigkeit beschränkte sich aber nicht auf diese Werke. Er war Pfarrer in seiner Heimat, verteidigte gegen die römische Kurie die Ansprüche seines Fürsten auf Comacchio, das stets Eigentum der Estenser gewesen war, erzählte die Geschichte dieses Hauses in der „Antichità estensi“ (Estensische Altertümer) und bekämpfte in seinen religiösen Werken die Jesuiten, die ihn für einen Ketzer erklärten, ebenso heftig wie den Aberglauben.



Lodovico Antonio Muratori. Nach einem gleichzeitigen Gemälde in Modena; das Bildblatt wiedergegeben in den 1872 zu Bologna erschienenen „Scritti inediti di Lodovico Antonio Muratori“.

Zur Schule Zenos und Muratoris gehört auch beider Freund Scipione Maffei (vgl. S. 428). In dem größten seiner geschichtlichen und philosophischen Werke, der „Verona illustrata“ (Das erläuterte Verona, 1732), gibt er eine Kulturgeschichte seiner Vaterstadt von deren Gründung bis zur Zeit Karls des Großen, und auch im „Museo veronese“ (Veronesisches Museum, 1749) redete er von Künsten, Sitten, Religion, Industrie, Handel, Schriftstellern und Altertümern Veronas. Gleich Giannone und Muratori wurde er von den Priestern und

Mönchen bekämpft, und gegen den Dominikaner Concina, der seine Theaterreform eine teuflische Erfindung genannt hatte, ist sein „Trattato de' teatri antichi e moderni" (Abhandlung über die alten und modernen Theater) gerichtet.

Gleichzeitig mit der kritischen historischen Forschung beginnt auch die Geschichtsphilosophie. Den ersten Schritt dazu that der Mathematiker, Historiker und Bibliothekar Francesco Bianchini aus Verona (1662—1729) mit seiner „Storia universale provata coi monumenti" (Durch die Denkmäler erwiesene allgemeine Geschichte, 1697), worin er dem Mangel an Nachrichten über die Chronologie der alten Zeiten durch die Denkmäler abzuhelfen suchte; aber er kam nicht über die Gründung der assyrischen Monarchie hinaus. Durch die Methode, viele Symbole zu erklären und angeblich geschichtliche Thatsachen als reine Mythen zu erweisen, hat er sich das nicht unbedeutende Verdienst erworben, den ersten Schritt zu einer Geschichtswissenschaft gethan zu haben.

Der wirkliche Begründer des Zusammenhangs der historischen Kritik mit der Philosophie war dagegen der Neapolitaner Giambattista Vico (1668—1744), Professor der Rhetorik an der Universität Neapel und Historiograph Karls III. Er war einer der tiefsten Denker der Neuzeit, fand aber wenig Anklang und brachte sein Leben in Armut, unverstanden und unglücklich hin; in seinen letzten Jahren war er geistig gestört. Vor ihm hatten Alte und Neue den mannigfachen und scheinbar so zufälligen Wechsel im Schicksal der Menschheit unter allgemeine Gesetze zu bringen gesucht; aber Vico war der erste, der mit Hilfe der Metaphysik und Philologie in den 1725 veröffentlichten „Principii di una Scienza nuova intorno alla natura delle nazioni" (Prinzipien einer neuen Wissenschaft von der Natur der Völker) die Grundlage zu einem vollständigen System der Geschichtsphilosophie schuf, die kein Erzeugnis theologischer Spekulationen war, aber dennoch in der Geschichte sowohl das Menschliche als das Göttliche aufsuchte.

Nach der Sintflut, meint er, irren die Menschen mit Ausnahme der bevorzugten Hebräer „im großen Walde der Erde" dumm, tierisch und mißgestaltet umher. Ein Teil von ihnen schafft sich, vom Donner erschreckt, eine Religion, den Keim einer „theologischen" Kultur, deren Vertreter (die Priester) durch den „Mythus" zu den Laien sprechen und mit „Hieroglyphen" schreiben (Zeitalter der Götter). Nachdem sich dann auch der andere Teil, der länger im barbarischen Zustande verharrte, den Priestern unterworfen hat, wird er von den bereits früher kultivierten Menschen beherrscht, die sich inzwischen vom Priesterjoch befreit haben, Gemeinden gründen, Kriege führen, eine Bilderschrift verwenden und Homer zum Dichter haben (Zeitalter der Helden). Endlich aber besiegen die Unterthanen ihre Herren, stellen die Gleichheit und das natürliche Recht wieder her und schreiben mit Hilfe einer Buchstabenschrift, eines wirklichen Alphabetes ihre Geschichte nieder (Zeitalter der Menschen). Wenn dann die so entstandene Demokratie verderbt ist, erhebt sich entweder ein Monarch, der mit Gewalt Gleichheit und Gerechtigkeit herstellt, oder das Volk fällt in die ursprüngliche Barbarei zurück, um aufs neue die drei Zeitalter der Götter, Helden und Menschen zu durchlaufen.

Ein Fehler Vicos war es, daß er sich nur auf die griechisch-römische Geschichte stützte und Vorgänge von vereinzelter Bedeutung als allgemeingültig betrachtete. Mit der „Scienza nuova", die freilich in den Einzelheiten nicht immer genau ist, zeigte er aber die Möglichkeit, die Geschichte von der Legende und Fabel zu unterscheiden und die Kultur der alten Völker aus all ihren Äußerungen, wie der Sprache u. s. w., zu erschließen. Wie Galilei die Gesetze der physischen Welt entdeckte, so Vico die der geschichtlichen. Ein Vorläufer der ganzen philosophischen und wissenschaftlichen Bewegung Deutschlands im 18. Jahrhundert, schuf er die Philosophie der Geschichte und Philologie.

Neben den Werken aus dem Gebiete der politischen Geschichte fehlte es diesem Zeitabschnitt aber auch nicht an Darstellungen zur Geschichte der schönen Künste. Fortsetzer und

Vollender von Vasaris (vgl. S. 366) Werk waren der Römer Giovanni Baglioni (1571 bis 1644) in seinen „Vite de' pittori, scultori ed architetti" (Lebensbeschreibungen der Maler, Bildhauer und Baukünstler) von 1572—1642 (gedruckt 1642), und die beiden Florentiner Dati und Baldinucci. Carlo Roberto Dati (vgl. S. 449), Professor der griechischen Litteratur an der Universität zu Florenz, ein Freund Redis und Magalottis und Mitglied mehrerer Akademien, schrieb wie ein Florentiner des 16. Jahrhunderts und verfaßte Erläuterungen zu Vasaris „Vite de' pittori antichi" (Lebensbeschreibungen der alten Maler, 1667), während Filippo Baldinucci (1624—96), ein Freund Salvator Rosas, Vasaris Angaben in seinen „Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua" (Nachrichten über die Lehrer der bildenden Kunst von Cimabue abwärts, 1681—1728) umarbeitete und verbesserte und außerdem den „Cominciamento e progresso dell' arte d'intagliare in rame" (Beginn und Fortschritt der Kupferstechkunst, 1686) und das „Vocabolario Toscano dell' arte del disegno" (Toskanisches Wörterbuch der bildenden Kunst, 1681) schrieb. Mit der griechischen und der zeitgenössischen Musik beschäftigte sich behufs Hebung dieser Kunst der florentiner Professor Giovan Battista Doni (1594—1647) in seinen „Trattati" (Abhandlungen), eine mehr lehrreiche als ihres Stiles wegen empfehlenswerte „Idea dell architettura universale" (Entwurf der allgemeinen Baukunst, 1615) verfaßte Vincenzo Scamozzi aus Vicenza (1550—1616), ein Nebenbuhler des genialen Baumeisters Palladio, und sehr gute Vorschriften über die Kriegsführung, die er etwa wie Architektur oder Bildhauerei als eine Kunst behandelte, bot der berühmte Feldherr Raimondo Montecuccoli aus Modena (1608—81) in seinen „Memorie sull' arte della guerra" (Denkwürdigkeiten über die Kriegskunst), in seinen „Aforismi sull' arte bellica" (Aphorismen über die Kriegskunst) und in seinem Buche über Ungarn (L'Ungheria, 1673). Die Werke dieses modernen Cäsar blieben jedoch vergessen, bis Ugo Foscolo und Giuseppe Grassi 1808 und 1812 ausgezeichnete Ausgaben davon veranstalteten.

Die Geographie folgte der Überlieferung des 16. Jahrhunderts, nur daß sich die Reisebeschreibungen eher noch vermehrten. Der Florentiner Francesco Carletti (1574—1617) besuchte die Antillen, Peru, Mexiko, China und Indien und beschrieb seine Reisen in den „Ragionamenti" (Erörterungen), die, von Magalotti überarbeitet, etwa ein Jahrhundert nach seinem Tode (1701) ans Licht kamen. Abenteuerlicher war das Leben des Römers Pietro della Valle (1586—1652), der auf einer Pilgerfahrt ins Heilige Land eine unglückliche Liebe vergessen wollte, aber auch die Türkei, Syrien, Ägypten, Persien und Indien besuchte und endlich mit dem Leichnam seiner Gattin und getreuen Reisebegleiterin zurückkehrte, einer jungen Abessinierin, deren Leichenfeier in Rom von einer großen Zahl Dichter besungen wurde. Seine „Viaggi descritti in lettere famigliari" (Reisen, in Freundesbriefen beschrieben) kamen teilweise erst nach seinem Tode heraus (1650—53) und wurden ins Französische und Deutsche übersetzt. Della Valle wurde von Gibbon für den besten derer erklärt, die bis dahin Persien erforscht hatten; sicher war er der erste Europäer vor Biddulph, der den das Salzmeer (Daria-i-Nameck) genannten persischen Sumpf durchzog. Francesco Negris (1623—98) „Viaggio settentrionale" (Nordliche Reise) und Giovan Battista Pacichellis (1640—1702) „Memorie de' viaggi per l'Europa cristiana" (Erinnerungen an Reisen durch das christliche Europa, 1685) brauchen wir nur im Vorbeigehen zu nennen, besondere Erwähnung verdient dagegen der Kalabrese Francesco Gemelli-Careri (1661—1718?), der zuerst Advokat, dann Soldat und endlich Beamter in Neapel war. Er durchreiste von 1693—98 die Türkei, Ägypten, Persien, Indien, China, die Philippinen, Mexiko u. s. w., besuchte also als Erster Länder aller Erdteile

und veröffentlichte den Bericht darüber unter dem Titel „Giro del mondo“ (Reise um die Welt, 1699—1700). Das Buch wurde sehr beifällig aufgenommen, ins Französische und Englische übersetzt und von Lady Montague und Alexander von Humboldt gelobt. In den „Lettere su alcune particolarità della Baviera ed altri paesi della Germania“ (Briefe über einige Besonderheiten Bayerns und anderer Länder Deutschlands) an den Marquis Hercolani beschrieb der veroneser Arzt Giovan Lodovico Bianconi (1717—81) die deutschen Sitten des 18. Jahrhunderts. Er lebte fast immer in Deutschland am Hofe des Landgrafen von Hessen-Darmstadt, des Fürstbischofs von Augsburg und dann als Rat bei August III. von Sachsen.

c. Die litterarische Kritik.

Die litterarische Kritik darf man eine Schöpfung dieses Zeitabschnittes nennen. Der kritische Geist, der von den Humanisten geweckt wurde und in den Polemiken des 16. Jahrhunderts ausgeprägt hervortrat, macht sich im 17. Jahrhundert in der wachsenden Wut, zu polemisieren, die Philosophen und Theologen, Gelehrte und Litteraten befällt, noch deutlicher bemerkbar. An diesen Polemiken, die den Geist schärfen und die kritische Fähigkeit erhöhen, hat die wissenschaftliche Bewegung des Jahrhunderts einen bedeutenden Anteil, die an Stelle des Prinzips der Autorität die freie Prüfung, an Stelle der deduktiven Methode die Beobachtung der Thatsachen setzt. Das 17. Jahrhundert, das an Schriften polemischen Inhalts überhaupt sehr fruchtbar war, brachte eine zahllose Menge kritischer Abhandlungen über litterarische Gegenstände in Prosa und Versen hervor, und jetzt wurde die litterarische Kritik von Boccalini und seinen Nachahmern auch unter der Form des Romans oder der allegorischen Komödie gepflegt.

Trajano Boccalini (1556—1613; s. die Abbildung, S. 470) war ein scharfer, satirischer Geist. Er wurde in Loreto geboren, war ein Freund Sarpis und Galileis, an dessen experimentelle Methode er sich hielt, und war für die römische Kurie Statthalter von Benevent, Argenta, Matelica, Sassoferrato (1608—11) und Richter am Statthaltergerichtshof in Rom. In den 1610 vollendeten, aber erst 1612—13 veröffentlichten „Ragguagli di Parnaso“ (Nachrichten vom Parnaß) wollte er zuerst „mit Scherzen und Witzen“ politische und moralische Dinge behandeln und that, wie Niccolò Franco und Cesare Caporali in ihren scherzhaften Gedichten, als ob er als Sekretär die Reden aufzeichnete, die am Hofe Apollos auf dem Parnasse von dem Gott und seinem Parlament gehalten werden.

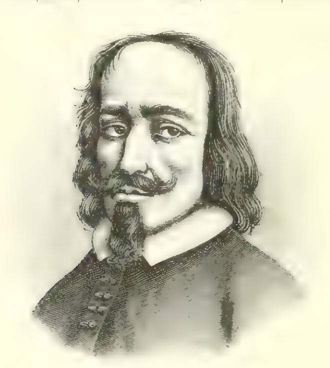
Letzteres besteht aus ausgezeichneten Männern aller Arbeitsgebiete, Völker und Zeiten und wird berufen, um über politische und litterarische Fragen zu beraten. Obgleich Apollo ein gerechter und milder König ist, gerät er doch oft in Wut und faßt wunderliche Beschlüsse, ebenso auch seine Minister, so unter anderen Guicciardini (vgl. S. 355), „der Präsident des königlichen Rates“, und Castiglione (vgl. S. 368), „der politische Zensor der Fürsten“. Die Vorschläge werden von „Spezialisten“ geprüft, wie Titus Livius, der über geschichtliche Arbeiten, Tacitus, der über die politischen, und Lodovico Castelvetro (vgl. S. 381), der über die schöne Litteratur berichtet.

Die „Ragguagli“ sind trotz ihrer bizarren, heroikomischen Form nicht nur „ein Kunstwerk, sondern auch ein geschichtliches Gemälde und eine beißende Satire“ (Mestica). Bekannt und berühmt sind die geistreichen Erfindungen Boccalinis, von denen hier nur einige wenige als Beispiele angeführt werden mögen.

Aus Mitleid mit den Höflingen, die oft Schiffbruch leiden, befiehlt Apollo einigen Litteraten, eine Schiffahrtskarte für die Höfe zu entwerfen. Die mit dieser Arbeit Betrauten vereinigen sich mit den berühmtesten Kosmographen, Astrologen, Physikern, Mathematikern und Piloten, Ptolemäus, Palinurus, Columbus, Vasco da Gama und Baldassar Castiglione, „der sehr erfahren ist auf den tiefen Meeren der Höfe“, und vollenden das Werk nicht ohne viele Mühe, da es Schwierigkeiten macht, „die wahre Höhe des

Volkes der römischen Kurie zu finden“. An einer anderen Stelle läßt Boccalini die Kette ausmessen, die Spanien für Italien geschmiedet hat, und da sie sich über die Maßen verlängert findet, wird beschlossen, man solle sie mit italienischen Feilen auf das vorgeschriebene Maß zurückführen, wenn nötig auch mit französischen und englischen, im schlimmsten Falle sogar mit türkischen. Dem neugierigen Spanien, das gern wissen möchte, ob es je die Weltmonarchie erreichen könne, antwortet Apollo, diese würde wieder Italien zufallen, wenn es sich von den inneren Zwistigkeiten befreien würde. „Die Italiener“, sagt Frankreich darauf, „sind Menschen, die immer mit offenem Auge dastehen, um uns aus der Hand zu entschlüpfen, und die sich nie unter der Knechtschaft der Fremden bändigen lassen.“ In einer Schlußrede wird Italien bei dem Blute, das seine Söhne in fremden Gegenden zum Nutzen anderer vergossen haben, bei den Thränen der Mütter und bei der verlorenen Freiheit ermahnt, sowohl die Schmeicheleien wie die Gewaltthätigkeiten Spaniens zurückzuweisen.

Nach alledem kann man leicht den Eindruck erraten, den die handschriftlich umlaufenden „Ragguagli“ an den Höfen von Spanien und Rom hervorbrachten. Boccalini, den man entweder zu vernichten oder mit einem Amte zu kirren suchte, der der Inquisition verdächtig wurde, mußte sich ein Jahr vor seinem Tode nach dem freien Venedig flüchten, und selbst dort scheint er vor Spanien nicht sicher gewesen zu sein, denn er starb wahrscheinlich an Gift. Von seinen Schriften wurden nur die „Ragguagli“ gedruckt.



Trajano Boccalini. Nach einem Holzschnitt in Crassos „Elogi di huomini letterati“ (Venedig 1666), als Autotypie von Vincenzo Rusconi wiedergegeben in Mesticas „T. Boccalini e la letteratura critica e politica del Seicento“, Florenz 1878. Vgl. Text, S. 469.

Den „Ragguagli“ wollte Boccalini, der in den „Commentarii sopra Cornelio Tacito“ (Kommentare zu Cornelius Tacitus, d. h. über die „Annalen“ und das „Leben Agricolas“) die römische Geschichte anrief, um die Handlungen der zeitgenössischen Fürsten zu beurteilen, eine dritte Centurie: „La Pietra del paragone politico“ (Der politische Prüfstein), hinzufügen. Sie blieb aber unvollendet und wurde erst 1615 veröffentlicht, während Girolamo Briani aus Modena bereits 1614 eine „dritte Centurie“, die aus fünfzig Berichten und der Beschreibung eines von Apollo im Parnaß gegebenen Festmahles bestand, als Anhang zu den „Ragguagli“ Boccalinis veröffentlicht hatte. Letztere wurden von nun an immer wieder neu gedruckt, verkürzt, in die hauptsächlichsten Sprachen Europas sowie ins Lateinische übertragen und außerordentlich häufig fortgesetzt und nachgeahmt: selbst Emanuel I. von Savoyen, den Boccalini und Briani zur Befreiung Italiens aufgerufen hatten, schrieb einen „Bericht“ (Ragguaglio, 1614). Am bekanntesten sind aber „Le Guerre di Parnaso“ (Die Kriege des Parnaß, 1643) von Scipione Errico (vgl. S. 385) über den Streit Stiglianis und Marinis; der „Corriere svaligiato“ (Der beraubte Kurier, d. h. der des madrider Hofes) Ferrante Pallavicinos aus Piacenza (1618–44), der als Kanonikus in Venedig lebte, aber später wegen seiner der römischen Kurie feindlichen Schriften in Avignon enthauptet wurde (vollständig gedruckt 1644); die „Avanzi delle poste“ (Postabfälle) von Carlo Celano aus Neapel (vgl. S. 433) und endlich „L'esploratore turco e le di lui relazioni segrete alla Porta ottomana“ (Der türkische Kundschafter und seine geheimen Berichte an die ottomanische Pforte, 1664), der von dem aus Genua verbannten Giovan Paolo Marana (1642–93) italienisch geschrieben und dann

gleich ins Französische übersetzt wurde. Marana lebte fast immer in Paris, und sein Werk wurde unter anderen von Montesquieu in den „Lettres persanes“ nachgeahmt.

Die litterarische Kritik des 17. Jahrhunderts hatte keinen wissenschaftlichen Wert: ihr fehlte die Methode, die Freiheit und Weite des Blickes, Maßhalten und Besonnenheit. Im allgemeinen hatten die damaligen Kritiker, mochten sie Aristoteliker oder Anhänger der modernen naturwissenschaftlichen Richtung, konservativ oder Neuerer sein, keine klare Vorstellung von dem, was sie wollten, von dem Ziele, dem sie zustrebten; um einen wirklichen Kritiker zu finden, müssen wir erst ans Ende des Jahrhunderts gelangen.

In seinen „Considerazioni sopra le rime del Petrarca“ (Betrachtungen über Petrarcas Gedichte, 1609) griff Tassoni (vgl. S. 392) den „Canzoniere“ an und zeigte dabei viel Scharfsinn im Urteil, Unabhängigkeit und guten Geschmack, denn er tadelte sowohl die Fehler der Petrarkisten — auch im 17. Jahrhundert gab es welche — als auch die der Marinisten. Wegen dieser Betrachtungen hatte er nicht wenige Angriffe zu erdulden, besonders von einem Giuseppe degli Aromatari, dem er mit den „Avvertimenti di Crescenzio Pepe“ (Bemerkungen von Crescenzio Pepe, 1611) und mit der „Tenda Rossa“ (Der rote Vorhang, 1613) antwortete. Im allgemeinen verfolgte er sowohl in den „Considerazioni“ wie in den „Pensieri diversi“ (Verschiedene Gedanken, 1620), die scharfsinnig, bizarr und kühn sind, und deren fünf letzte Bücher die Litteratur behandeln, den Zweck, gegen den knechtischen Anschluß an Aristoteles aufzutreten, nicht etwa, weil er dessen Lehren verachtete, sondern weil er, wie das ganze 17. Jahrhundert, um jeden Preis etwas Neues sagen wollte.

Ein berühmter Vertreter der philologischen Gelehrsamkeit war Benedetto Fioretti aus Pistoja (1579—1624), der sogar in seinem griechisch-lateinisch-hebräischen Pseudonym (Udeno Nisiely, d. h. „von keinem anderen als Gott“) seine Kenntnis dieser Sprachen zeigen wollte. Da es ihm verboten worden war, einige Abhandlungen über Tasso und Ariosto drucken zu lassen, nahm er zu einer List seine Zuflucht, um sie trotzdem an die Öffentlichkeit zu bringen: er stellte alle seine Bemerkungen über klassische und italienische Schriftsteller zusammen und streute die verbotenen Abhandlungen mit ein. Auf diese Weise entstanden die buntscheckigen, ungeordneten „Proginnasmi poetici“ (Poetische Vorübungen, 1620—39), worin er den platonischen Dialog als beste Form für die Behandlung didaktischer Stoffe verwirft, die Weitschweifigkeit der zeitgenössischen italienischen Schriftsteller, welche die energische und kurze Sprache Dantes, Petrarcas und Machiavellis vergessen hätten, angreift und Aristoteles und Ariosto tadelt. Fioretti, der kein Kunstwerk anerkennen will, das nicht von Gefühl und Leidenschaft eingeflößt worden ist, gibt sich so als einen der Vorläufer der neuen ästhetischen Kritik zu erkennen. In seinen fünfzehn beliebten „Prolusiones academicae“ (Akademische Einleitungen, 1617) hat Famiano Strada (vgl. S. 464) oft Gelegenheit, die Hauptfehler der zeitgenössischen Dichtkunst zu tadeln. Die sechsundzwanzig „Prolusiones“ (1663) des Mailänders Ottavio Ferrari (1607—82), eines berühmten Professors der Beredsamkeit an der Universität Padua, sind in zu blumenreichem, fast dichterischem, aber reinem und elegantem Stile abgefaßt und dabei geistreicher als die Stradas. Sie bedienen sich immer der Form allegorischer Erzählungen und führen z. B. die Hochzeit der Philologie vor, die einen Juristen heiratet, nachdem sie den Antrag von Rednern, Philosophen, Astrologen und Ärzten zurückgewiesen hat, oder eine öffentliche Versteigerung der Wissenschaften und Künste unter Hervorhebung ihrer Vorzüge und Mängel. In seinen wenig originellen „Dissertationes“ (Abhandlungen) wollte der Florentiner Benedetto Averani (1645—1707), Professor der schönen Litteratur an der Universität Pisa, besonders den schlechten

Geschmack der Marinisten bekämpfen und so den florentiner Akademien und der Arkadia zu Hilfe kommen, die denselben Zweck verfolgten.

Mit den Formen des Gedankenausdrucks und dem Stil beschäftigten sich vor allem der Bologneſe Matteo Peregrino (gest. 1652), Professor der Philosophie in seiner Vaterstadt und dann Konservator an der vatikanischen Bibliothek, in seiner Abhandlung „Delle acutezze, che altrimento spiriti, vivezze e concetti si appellano" (Von den Scharfsinnigkeiten, die man auch Geist, glückliche Einfälle und witzige Gedanken nennt, 1639) und nutzbringender Sforza Pallavicino (vgl. S. 462) in dem eleganten und klaren „Trattato dello stile e del dialogo" (Abhandlung vom Stil und Dialog, 1646), worin er den Mißbrauch kühner, dunkler und lächerlicher Figuren und Metaphern tadelt, für den figürlichen Stil Gesetze und Grenzen aufstellt, von den Begriffen handelt, die dazu dienen, sehr schnell neu an den Leser herantretende Wahrheiten faßbar zu machen, den Unterschied zwischen Plagiat und Nachahmung zeigt, den Ursprung der Regeln der Kunst ergründet u. s. f.

Wie sich Bartoli (vgl. S. 463) in seiner Abhandlung „Dell' Uomo di lettere" (Über den Litteraten) besonders gegen den Mißbrauch der Metaphern ereifert, so that dies auch der Neapolitaner Giovanni Cicinelli in der „Censura del poetare moderno" (Tadel des modernen Dichtens, 1672), die in erster Linie gegen Giuseppe Battista gerichtet ist, denn dieser rühmte sich, alle anderen Dichter in Metaphern und Hyperbeln übertroffen zu haben. Die Absicht, die Marinisten zu bekämpfen, hatte auch Gian Mario Crescimbeni (vgl. S. 407) in seinem „Trattato della bellezza della volgar poesia" (Abhandlung über die Schönheit der italienischen Dichtung, 1700), in dem er den einfachen, erhabenen, gemäßigten Stil empfiehlt, für das Drama und das Epos Regeln gibt und sehr bescheiden seine eigene Tragödie „Elvio" neben Werken Ariostos und Caraccios als Muster hinstellt. Alle diese Kritiker wurden aber mit Leichtigkeit von Gravina (vgl. S. 407) übertroffen, der in seiner Abhandlung „Della ragion poetica" (Von der Dichtkunst, 1708) die Ästhetik als Erster wissenschaftlich begründete, sich von den aristotelischen Vorschriften losmachte und die Gesetze des Schönen aus der innersten Natur der Kunst und dem Studium der ausgezeichnetsten griechischen, lateinischen und italienischen Dichter ableitete.

Auf Grund dieser Prinzipien handelt er im ersten Buche besonders vom Wesen, Stoff und Nutzen der Dichtkunst sowie von den wichtigsten litterarischen Gattungen, deren Geschichte im Altertum er nebst einem historisch kritischen Abriß über die griechischen und lateinischen Dichter und modernen Latinisten gibt. Im zweiten Buche spricht er eingehend von Dante und den verschiedenen italienischen Dichtungsgattungen.

An der Wende des 17. Jahrhunderts, zwischen der alten und der neuen Schule stehend, ein überzeugter, aber verständiger Bewunderer der griechischen und römischen Klassiker, ist Gravina noch kein moderner Mensch, aber der größte Vorläufer der modernen ästhetischen Kritiker. Unter den zahllosen italienischen Schriften über das Drama ist nur seine Abhandlung „Della tragedia" (vgl. S. 427) von wahrhaft neuen Gedanken eingegeben.

Auch in der litterarischen Kritik hatte Giambattista Vico Gelegenheit, seinen außerordentlichen Geist zu bethätigen; aber von seinen Zeitgenossen nicht verstanden, gewann er erst später größeren Einfluß und wird jetzt zu den hauptsächlichsten Vorläufern der modernen ästhetischen Kritik gerechnet. In der „Scienza Nuova" (Die neue Wissenschaft) sind thatsächlich neue Kunstprinzipien auseinandergesetzt, schon hier wird der Unterschied zwischen „naiver" und „sentimentalischer" Dichtung vor Schiller erkannt und eine Grundlage für das kritische Urteil bei der Analyse gesucht. Vico lehrte, mehr auf den Inhalt als auf die Form der Kunstwerke zu achten, sie psychologisch zu erklären, und als Vorläufer Lessings behauptete er, daß es ohne Kenntnis der Gesetze des geistigen Geschehens unmöglich sei, den Ursprung und die Eigenschaften der

Kunstwerke zu verstehen, weil diese ja doch eine geistige Schöpfung seien. In einem seiner Werke: „De constantia iurisprudentiae" (Über die Einheitlichkeit der Jurisprudenz), war er Wolfs Vorläufer in der Entdeckung des wirklichen Homer. Einige Jahre später forschte auch Muratori nach dem Ursprunge der Dichtkunst und verspottete auf Grund seiner Analysen die marinistische Schule in der Abhandlung „Della perfetta poesia italiana" (Von der vollkommenen italienischen Dichtkunst, 1706) und in den „Riflessioni sopra il buon gusto nelle Scienze e nelle Arti" (Betrachtungen über den guten Geschmack in den Wissenschaften und Künsten, 1708), worin viele wichtige Lehren, die von den modernen Ästhetikern mit großem Aufwand an philosophischer Gelehrsamkeit vorgetragen werden, schlicht und ohne Prunk auseinandergesetzt sind.

Schöpfer der litterarhistorischen Kritik kann man Apostolo Zeno (vgl. S. 440) nennen. Vor ihm hatte es wohl auch schon litterarhistorische Skizzen, Biographien und Bibliographien gegeben, aber allen Verfassern solcher Werke fehlte eine geduldige, sorgfältige litterarische und bibliographische Kritik: diese führte erst Zeno, von seinem Bruder Pier Caterino und Federigo Seghezzi unterstützt, bei dem Neudruck der „Istoria" und der „Commentarii" Crescimbenis (1730—31) und der „Biblioteca dell' eloquenza" (Bibliothek der Beredsamkeit) Fontaninis mit sehr kostbaren eigenen Bemerkungen (1753) ein. Sehr wichtig sind auch seine „Dissertazioni vossiane" (Vossianische Abhandlungen), Biographien und Bibliographien über die italienischen humanistischen Geschichtschreiber, von denen Gerhard Vossius in seinem Buche „De historicis latinis" (Über die lateinischen Geschichtschreiber, 1627) sehr oberflächlich gesprochen hatte, sowie seine zahlreichen gelehrten Briefe, die voll scharfsinniger und fruchtbarer Bemerkungen über dunkle und strittige Punkte der italienischen Litteraturgeschichte sind und für die ersten Versuche historischer Kritik erachtet werden. Die „Dissertazioni" hatte Zeno früher als das „Giornale de' letterati d'Italia" (Zeitschrift der Gelehrten Italiens) veröffentlicht, die beste der damals in Italien erschienenen Sammlungen gelehrter Artikel, eine Nachahmung des „Journal des Savants" (1665). Von Zeno, seinem Bruder und später von anderen geleitet, erschien es von 1710—40 in Venedig. Auch an einer vollständigen Geschichte der italienischen Dichtkunst hatte Zeno gearbeitet, aber er führte sie nie zu Ende, und unvollendet blieb auch der noch umfassendere Plan, dessen Ausführung der hochgelehrte Graf Gian Maria Mazzuchelli aus Brescia (1707—65) mit den alphabetisch angeordneten Lebensbeschreibungen der „Scrittori d'Italia" (Schriftsteller Italiens) in Angriff nahm. Das Werk gedieh nur bis zum Buchstaben B.

Im allgemeinen hält sich die Prosa in der Periode des Verfalls mehr als die Dichtkunst von Übertreibungen in der Form frei. Die besten Prosaiker, die Toskaner, wie Galilei und seine Schüler und Nachfolger, sind vom Secentismus völlig unberührt. Ihre einfache, wirkungsvolle, in der reinen Landessprache geschriebene Prosa ist durch glücklich geprägte neue Wendungen bereichert, und da sie eine Frucht des Nachdenkens ist und an der Wissenschaft teil hat, verrät auch sie den Einfluß, welchen letztere durch die empirische Methode erfuhr. Dagegen wurde, ähnlich wie die Lyrik, besonders die Kirchenberedsamkeit von der Krankheit des Jahrhunderts ergriffen: blendende Bilder und schwülstige Form machen sich in ihr breit. Außerhalb der Toskana kümmern sich selbst die bedeutenden Schriftsteller, wie Sarpi, Boccalini, Davila, Giannone, Gravina, Vico und Muratori, sehr wenig um Sprache und Stil. Mehr achten die Jesuiten darauf, wie Bartoli, Segneri, Pallavicino, Mascardi und andere; sie schreiben aber zu blumenreich und bombastisch, um auf die Dauer auch nur erträglich zu sein.

—

VI. Die Zeit des Wiederauflebens (1750—1850).

1. Das Drama.

a. Die Komödie.

Während der Periode des Verfalls waren die Italiener hinter den zivilisiertesten Völkern Europas zurückgeblieben, hatten in den Banden der politischen Knechtschaft jedes Selbstbewußtsein, jeden Gedanken an Erhebung verloren. Als sie aber durch den aachener Friedensschluß (1748) das spanische Joch abgeschüttelt hatten und nun einen fast fünfzigjährigen Frieden genießen konnten, erwachten sie gleichsam aus ihrem mehr denn hundertjährigen Schlafe und bemerkten, daß sie von weit zivilisierteren Völkern umgeben seien, und zwar von Nachkommen derselben Völker, die sich vor einigen Jahrhunderten der höheren italienischen Kultur gebeugt hatten und durch sie aus der heimischen Barbarei gerissen worden waren. Dieses Neuerwachen des Selbstbewußtseins, der Wunsch, es den anderen Nationen gleichzuthun, der Fortschritt der Erfahrungswissenschaften durch die Schule Galileis und der philosophischen und geschichtlichen Wissenschaften durch Vico und Muratori leiteten Italien jetzt auf die Bahn der Reformen und des sozialen Fortschrittes, als sich die Lehren der französischen Philosophie auf der Halbinsel verbreiteten. Als bewußte oder unbewußte Schüler Voltaires und Rousseaus bekämpften Goldoni, Alfieri und Parini im Namen der Natur die alte Gesellschaft und die alte Litteratur. Auf die Entstehung der neuen Gesellschaft und der neuen Litteratur in dieser Zeit hatten auch die englische und deutsche Litteratur, freilich in geringerem Maße als die französische, bemerkenswerten Einfluß. Manzoni, erst Anhänger Voltaires, dann Chateaubriands, der selbst ein Schüler Rousseaus war, zugleich ein Bewunderer und Nachahmer Goethes und Schillers, Shakespeares und Scotts, empfängt den Einfluß aller drei Litteraturen. Ihm und Leopardi, der ebenfalls ein Schüler der Encyklopädisten war, verdankt die italienische Litteratur ihre Aufnahme unter die europäischen Litteraturen. Wie die „Verlobten“ einer der schönsten Romane der modernen Litteraturen sind, so sind die Gedichte Leopardis eine der mächtigsten Stimmen des Weltschmerzes im 19. Jahrhundert. Wie die italienische Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland eingedrungen war, so spiegelt sich die Kultur dieser drei Völker im 18. Jahrhundert in Italien wieder. Die Vergeltung ist jedoch keine gleiche. Was diese drei großen Nationen Italien gaben, reicht nicht an das herrliche Geschenk des Humanismus heran, das Italien Europa machte, als es in der Bildung noch weit hinter dem Italien des 18. Jahrhunderts zurückstand.

Die Zeit des Wiederauflebens in der Litteratur, d. h. die Wiedergeburt des Wahren und Natürlichen in der Dichtkunst, macht sich zuerst in den Komödien des Advokaten Carlo Goldoni aus Venedig (1707—93; s. die Abbildung, S. 475) bemerkbar. Die Leidenschaft für das

Erklärung der umstehenden Bilder.

1. Der zwölfjährige Goldoni spielt auf einem kleinen Theater in Perugia eine Frauenrolle.
2. Die Stegreifkomödie zur Zeit Goldonis (die Arena von Verona).
3. Die Masken der venezianischen Komödie.
4. Goldoni überbringt seinen Freunden den „Belisario“, das erste Drama von ihm, das über die Bühne ging.
5. „Die Flegel“: Die vier Hauptpersonen.
6. „Der eifersüchtige Geizhals“, Akt II, Szene 16: Pantalone belauscht ein Gespräch seiner Frau mit ihrem Liebhaber.



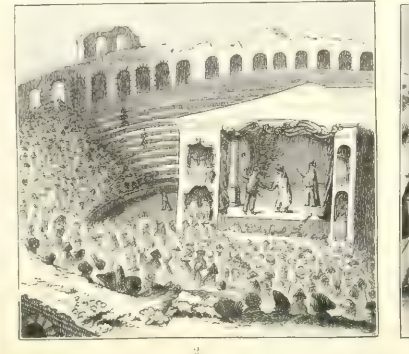
1



3



5



2



4



6

Goldoni und die Reform der italienischen Komödie.

Nach Kupferstichen von A. Baratti u. M. Giampiccoli Zeichnungen von P. A. Novelli, in der 1760 zu Venedig erschienenen Ausgabe von Goldonis „Commedie".

Theater hatte Goldoni von seinem Großvater, einem adligen Lebemanne, geerbt. Seine Kindheit verbrachte er bei seinem Vater, einem Arzt, in Perugia und Rimini, und nicht genug, daß er alle Komödien eifrigst las, deren er habhaft werden konnte, verfaßte er selbst schon damals kleine Stücke und trat gelegentlich als Schauspieler auf (s. die beigeheftete Tafel „Goldoni und die Reform der italienischen Komödie“, Bild 1); ja einmal lief er sogar mit einer Schauspielertruppe davon. Später wurde er bei einem Anwalt in Venedig und im Collegio Ghislieri in Pavia untergebracht (1723), wo er Dramen aller Völker las. Als er wegen einer Satire auf die paduaner Damen fortgejagt worden war, begab er sich nach Udine, Chioggia und Modena, dachte einen Augenblick daran, in den Kapuzinerorden zu treten, kehrte dann aber als Gehilfe des Koadjutors des Kriminalrichters nach Chioggia zurück und wurde danach Koadjutor in Feltre. Nach dem Tode seines Vaters (1731) und nach seiner Promotion zum Doktor der Rechte (1732) war er als Kammerherr des venezianischen Gesandten in Crema thätig (1733). Dieses Amt gab er aber bald wieder auf und lebte nun in Parma, Venedig und Genua, wohin er sich mit einer Schauspielergesellschaft begeben hatte, für die er arbeitete. Nachdem er hier in Genua Niccoletta Connio geheiratet hatte (1736), kehrte er nach Venedig zurück und wurde zum Konsul für Genua ernannt. Als er Unannehmlichkeiten und Nachteile durch dieses Amt erlitten hatte, zog er sich nach Pisa zurück, um dort die Advokatur auszuüben und, wie Alfieri und Manzoni, die gute Sprache aus den „lebendigen Texten“, d. h. aus dem Munde des Volkes, zu lernen. In Pisa blieb er fünf Jahre und hatte das Glück, den Schauspieldirektor Girolamo Medebac kennen zu lernen, der ihn 1748 als Lustspieldichter für seine Truppe nach Venedig mitnahm. Liebenswürdig, ehrenhaft, aufrichtig, jovial, aber auch ein wenig leichtsinnig, ein echtes Kind des 18. Jahrhunderts, verlor Goldoni bei allen Verdrießlichkeiten seines abenteuerlichen Wanderlebens nie seine Ruhe und Besonnenheit und ließ sich nie von Zorn oder Freude übermannen: er war von der Natur nicht dazu ausersehen, Idealen nachzugehen, sondern das Leben zu beobachten und zu schildern, wie es in Wirklichkeit ist, d. h. er war von vornherein als Dichter für die Komödie, nicht für die Tragödie geschaffen. Dennoch hatte er bis 1748 neben Tragikomödien und Intermezzi nach dem Muster Zenos und Metastasios auch eine ganze Anzahl ernster Melodramen und Tragödien verfaßt, während er seinem komischen Genie nur teilweise gefolgt war. Er hatte allerdings schon Komödien geschrieben, aber nach dem alten Muster der Stegreifkomödie, denn noch hatte er nicht Muße gehabt, seine Reform des Lustspiels in die Wege zu leiten, über die er seit längerer Zeit nachdachte. Diese Reform, die der italienischen Komödie in erster Linie volle



Carlo Goldoni. Nach dem Kupferstich von Le Beau (Gemälde von C. N. Cochin) in den 1787 zu Paris erschienenen „Mémoires“ Goldonis. Vgl. Text, S. 474.

Natürlichkeit und Lebenswahrheit zu verleihen suchte, nahm mit dem Jahre 1750 ihren Anfang, war aber nicht etwas vollständig Neues, denn schon Machiavelli mit seiner „Mandragora“ und der unsterbliche Molière hatten die Komödie wie jetzt Goldoni aufgefaßt: diese beiden waren also die Lehrmeister des jüngeren Dichters.

Das Publikum in Venedig war das geistreichste, kunstsinnigste, launenhafteste und unbeständigste in ganz Italien, war es doch aus allen möglichen Klassen von Menschen zusammengesetzt, aus Senatoren, Geistlichen, Kaufleuten, Fischern und Gondolieren. Es strömte zahlreich in die Stegreifkomödie, die noch ihr Leben fristete, aber fast zu einer Marionettenvorstellung mit Musik, gymnastischen Spielen und allerlei Kunststücken geworden war (s. die Tafel bei S. 475, Bild 2). Goldoni erkannte sofort, daß er bei einer an Geschmack und Gemütsart so verschiedenartigen Menge seine Reform nicht auf einmal durchführen konnte: er mußte vielmehr von der Stegreifkomödie ausgehen und aus ihr allmählich sein realistisches Lustspiel herauswachsen lassen. In seinen ersten Komödien, die durchweg Stegreifkomödien und spanischen oder französischen Ursprungs waren, hatte er nur die vier Hauptmasken (Pantalone, Arlecchino, Brighella und den Dottore; s. die Tafel bei S. 475, Bild 3) auftreten lassen, die übrigen verbannt; auch jetzt ließ er seine Schauspieler jene vier Rollen improvisieren, für die Nebenfiguren dagegen lieferte er fertig ausgeführte Rollen, und so konnte er schon wenigstens einen Teil seiner Personen frei nach seinem Belieben handeln und sprechen lassen und damit reizende Typen schaffen (Dienstmädchen, Industrieritter, Hausfreunde). Dann zog er die Liebespaare, die bis dahin in der Komödie eine ganz untergeordnete Bedeutung besessen hatten, hervor und verlieh ihnen so viel Interesse, daß sie die Masken in den Hintergrund drängten, die sich nun selbst mit den Nebenrollen (Diener, Wirte, Väter) begnügen oder ganz von der Bühne abtreten mußten. So wurde die alte Stegreifkomödie zerstört, und Goldoni konnte die ewige menschliche Komödie an ihre Stelle setzen (s. die Tafel bei S. 475, Bild 4).

Die erste Komödie Goldonis, womit der Dichter den wirklichen Anfang seiner Reform machte, war „Il Bugiardo“ (Der Lügner). Ihm folgten im selben Jahre (1748) die volkstümlichen Lustspiele „La putta onorata“ (Das anständige Mädchen), mit dem originellen Charakter der Bettina, eines Mädchens aus dem venezianischen Volke, das in einer höchst verderbten Umgebung anständig bleibt, und „La buona moglie“ (Die gute Frau), eine Fortsetzung der „Putta“. Von den folgenden Lustspielen wurde „La Vedova scaltra“ (Die schlaue Witwe) an dreißig Abenden hintereinander gegeben. Als dann infolge des Wegganges eines ausgezeichneten „Pantalone“ das Theater fast leer geblieben war, wurde Goldoni zu dem Versprechen gezwungen, volle sechzehn neue Komödien — fast alle sind dreiaktig und in Prosa — zu schreiben und sie im Herbst 1750 und im Karneval 1751 aufführen zu lassen. „Il teatro comico“ (Das komische Theater), „Le femmine puntigliose“ (Die empfindlichen Frauen), „La bottega del Caffè“ (Das Kaffeehaus), „L'adulatore“ (Der Schmeichler), „Pamela nubile“ (Die heiratsfähige Pamela), „Pamela maritata“ (Die verheiratete Pamela), „Il cavalier di buon gusto“ (Der Ritter vom guten Geschmack), „Il giocatore“ (Der Spieler), „La finta ammalata“ (Die Scheinkranke), „L'incognita perseguitata“ (Die verfolgte Unbekannte), „L'avventuriere onorato“ (Der geehrte Abenteurer), „La donna volubile“ (Die flatterhafte Frau), „I pettegolezzi delle donne“ (Die Weiberklatschereien) wurden thatsächlich 1750 und 1751 geschrieben, während er die übrigen drei („Il Bugiardo“, Der Lügner, „L'Antiquario“, Der Altertümler, und „La moglie prudente“, Die kluge Frau) schon einige Jahre früher geschrieben und fertig daliegen hatte. In diesen Komödien hatte Goldoni seine Reform schon völlig durchgeführt, indem er die

Intriguenkomödie, wie es die Stegreifkomödie bis dahin mit wenigen Ausnahmen gewesen war, langsam auch in seinen besten Komödien sind noch Spuren der alten Harlekinaden zu finden zur Charakterkomödie umformte, die ihre Wirkung nicht außerordentlichen Ereignissen, sondern der Entwickelung eines Charakters in den gewöhnlichsten Lebenslagen verdanken sollte.

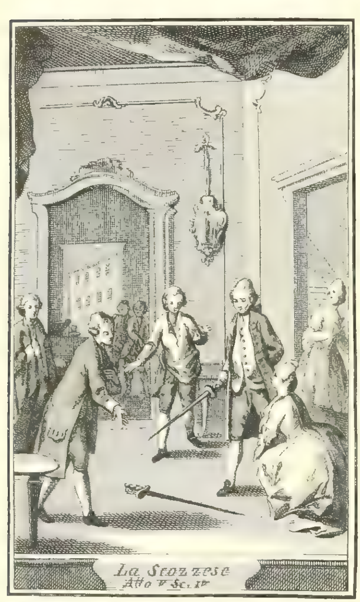
In einem dieser sechzehn Lustspiele: „Il teatro comico“, setzte er seine Ansichten über die Komödie dramatisch auseinander und übte harte Kritik an der Stegreifkomödie. Mit Aristoteles verlangt er zwar Einheit von Handlung und Zeit, nicht aber Einheit des Ortes. Vorzüglich gezeichnet ist in der „Bottega del Caffè“ der berühmte Don Marzio, ein heruntergekommener neapolitanischer Adliger, der seine Tage im Café verbringt und von allen schlecht redet, ohne es zu merken: er verrät die Geheimnisse seiner Freunde, verletzt den Ruf der Damen schwer, zeigt dem Polizeihauptmann einen Flüchtling an und wundert sich schließlich, daß ihn alle als Urheber so vielen Unheils verfluchen. In „Pamela maritata“ (1750) und anderen, späteren Lustspielen („Gl' innamorati“, Die Verliebten, 1761, „Le gelosie di Lindoro“, Lindoros Eifersucht, 1769?, „Il ventaglio“, Der Fächer, 1772) zeichnet Goldoni Eifersüchtige beiderlei Geschlechtes, und in der „Locandiera“ (Die Wirtin, 1753) ist nicht weniger fein die Kokette dargestellt.

Goldoni ist „sehr glücklich in der Erfindung von Situationen, in denen ein Charakter alle seine Kräfte entfalten kann. Meist ist nur eine einzige, einfache, sehr natürliche, sparsam variierte, durch irgend einen Gegensatz gehobene Situation vorhanden, die in steigender dramatischer Bewegung begriffen ist und uns, die Heiterkeit lebhaft anregend, schnell dem Ende zuführt. Daher stammen die Vorzüge des Dialoges bei Goldoni, einer gesprochenen Handlung, die nur selten durch allzu reichliche Verwendung von Reflexionen und Sentenzen unterbrochen oder gehemmt wird.“ (De Sanctis.)

Im Jahre 1752 ging Goldoni, den Medebac schlecht bezahlte, zum Theater San Luca über, dessen Eigentümer ihm auf zehn Jahre (1753 63) monatlich fünfzig Dukaten für acht „vorherüberlegte“ Komödien versprach. Unter den Komödien (über 50), die der Dichter in diesen zehn Jahren schrieb, sind die in venezianischem Dialekte abgefaßten besonders hervorzuheben, weil Goldoni darin Typen, Charaktere und Milieus aus dem venezianischen Volksleben des 18. Jahrhunderts schildert, ähnlich wie sein Freund, der Maler Pietro Longhi, die damaligen venezianischen Sitten zum Gegenstand seiner Bilder gemacht hatte. In Venedig, wo um die Mitte des 18. Jahrhunderts zugleich mit den französischen Moden und zügellosen Sitten das Vergnügen und das Spiel mit ihrem prächtigen Sitze, dem „Ridotto“ (Redoute, Klubhaus), als unumschränkte Herren regierten, war das Volk am gesündesten und unverdorbensten geblieben, und an das Volk wendete sich Goldoni nun nach der litterarischen Reform, da er das Theater auch moralisch reformieren wollte.

Der „Sior Todero brontolon“ (Der polternde Sior Todero), einer der Goldonischen Griesgrame, ist ein nach der Natur gezeichneter, ungebildeter, lästiger und aufdringlicher Alter, der seine Schwiegertochter schlecht behandelt und deren Tochter ohne Einwilligung der Mutter verheiraten möchte. Die Schwiegertochter lehnt sich aber gegen ihn auf, und es gelingt ihr, den Schurken zu entlarven, den Todero ihr als Schwiegersohn geben wollte. Vier Griesgrame, aber verschiedenen Charakters, sind auch die Hauptpersonen der berühmten „Rusteghi“ (Die Flegel, 1761; s. die Tafel bei S. 475, Bild 5), eines Stückes, in dem, wie in den „Précieuses ridicules“ und den „Femmes savantes“, eine menschliche Charaktereigenschaft durch zwei Personen vertreten ist. Der komischste unter den vier Griesgramen ist der zornmütige und aufdringliche Sior Cancian, der die herzensgute, heitere und schmiegsame Felicita zur Frau hat, der es durch List, Geschick und Beredsamkeit gelingt, ihren Mann zu beruhigen und zu beherrschen und die anderen drei Flegel zu bessern. Ein anderes Meisterwerk Goldonis sind die nicht weniger berühmten „Barufe ciozote“ (Raufereien in Chioggia), worin Sitten, Liebe, Eifersucht und Streitigkeiten der Fischer von Chioggia und ihrer Frauen, Töchter und Schwestern geschildert werden. Die „Barufe“ sind in dem venezianischen Dialekte der Fischer und Gondelführer geschrieben, und daher ist es nicht zu verwundern, daß Goethe, als er auf seiner italienischen Reise einer Vorstellung beiwohnte, nicht alles genau verstand

obgleich er das Stück sehr lobte. Kurz, im Gegensatz zu den französischen Lustspieldichtern fand Goldoni mehr Freude daran, die niederen und mittleren Volksschichten zu schildern als die Adelsgesellschaft. Der Mittelstand ist in dem halben Dutzend Lustspiele über die Sommerfrische gezeichnet, besonders in der Trilogie (1763) „Le smanie per la villeggiatura“ (Die Sucht nach der Sommerfrische), „Avventure della villeggiatura“ (Abenteuer in der Sommerfrische) und „Ritorno dalla villeggiatura“ (Rückkehr aus der Sommerfrische), worin der Dichter, wie sein Zeitgenosse und Landsmann Gasparo Gozzi, eine der nachteiligsten Sitten der venezianer Bürgergesellschaft im vergangenen Jahrhundert lächerlich macht, die nicht wenige zu Grunde richtete: um die Mode der Adligen nachzuäffen und mit ihnen zu wetteifern, pflegten die bürgerlichen Familien ins Gebirge und an Flüsse in die Sommerfrische zu gehen, verbrauchten in einem Monate das Einkommen eines Jahres und endeten im Elend.

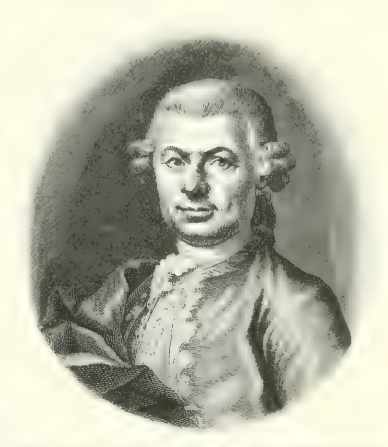


Szene aus dem letzten Akt von Goldonis „Scozzese“. Nach einem Kupferstich (Zeichnung von Pietro Antonio Novelli) in der 1760 zu Venedig erschienenen Ausgabe von Goldonis „Opere“.

Goldoni verdankt Molière viel, besonders das Vorherrschen der Charakterkomödie vor dem Intriguenlustspiel und die Anlage, weniger die Stoffe seiner Stücke. Er nimmt auch Einzelheiten von dem Franzosen, nie aber eine ganze Komödie, wollte er doch als Schüler und Fortsetzer Molières angesehen werden, nicht als sein Nachahmer. Goldoni verdankt auch anderen französischen Lustspieldichtern manche Anregung: der „Bugiardo“ ist Corneilles „Menteur“ nachgeahmt, der „Giocatore“ (1750) entstammt Regnards „Joueur“, und aus der „Nanine ou le préjugé vaincu“ (1749) und der „Écossaise“ (1760) Voltaires entnahm Goldoni teilweise seine „Pamela nubile“ (1750) und seine „Scozzese“ (1761; s. die nebenstehende Abbildung). Die Personen der „Écossaise“ Voltaires haben aber nach Lessing anderseits auch Ähnlichkeit mit denen in Goldonis „Bottega del caffè“ (1750), und der Stoff der „Pamela nubile“ wurde Goldoni viel mehr als durch die „Nanine“ durch den berühmten gleichnamigen Roman von Richardson eingegeben, dem auch die „Pamela maritata“ entstammt. Goldoni hat auch die Komödien Sedaines, Collés und Destouches' nachgeahmt und seine Stoffe aus Marmontel, Frau du Bocage u. s. w. entnommen, aber umgekehrt ist Diderots „Fils naturel“ eine wörtliche Kopie des „Vero amico“ (Der wahre Freund) Goldonis, obgleich Diderot dies kurzerhand leugnete. Auch Diderots „Père de famille“ scheint nur eine Verquickung von Goldonis „Padre di famiglia“ (Der Familienvater) und „Pamela nubile“ zu sein. An Tiefe und Beobachtungsgabe Molière unterlegen, kann sich Goldoni mit dem französischen Dichter in der Fülle seines komischen Talents und dem Aufbau seiner Lustspiele messen. Übrigens hat er selbst in der „Famiglia dell' antiquario“ (Die Familie des Altertümlers) erklärt, daß Italien nie einen Molière besitzen könne, solange ihm eine einzige Hauptstadt, ein allgemeingültiger Geschmack und nationale Einheit fehlten.

Während in Frankreich Molière von einem achtungsvollen Publikum und von tüchtigen Künstlern umgeben war und von der Kritik ermutigt und unterstützt wurde, hatte Goldoni in Italien ein Publikum vor sich, das von den Neuerungen überrascht und verletzt war, und das er durch Zugeständnisse beschwichtigen mußte. Ebenso mußte er es mit den Schauspielern machen, er mußte sie erziehen, indem er sie ab und zu durch eine Rückkehr zur Stegreifkomödie befriedigte („Le 32 disgrazie di Arlechino“ [Die zweiunddreißig Unglücksfälle Harlekins]). Die Kritik endlich warf ihm vor, mit seiner Reform zu wenig gethan zu haben.

Als Goldoni 1752 seine erste Stellung aufgegeben hatte, wurde sie von einem seiner Nebenbuhler besetzt, dem Abate Pietro Chiari aus Brescia (1700? — 1785?), der nicht nur Romane voll wunderlicher Abenteuer, sondern auch nicht minder wunderliche und formlose sentimentale und unnatürliche Komödien verfaßte, die gleichfalls „Romane“ waren, wie Goldoni sagte. Sie stellten thatsächlich ein Gemisch von Altem und Neuem dar, verbanden aber das Trivialste vom Alten und das Überspannteste vom Neuen: umherirrende Frauen, Philosophinnen, Riesinnen, natürliche Söhne, Entführungen von Nonnen, nächtliche Begegnungen, unmögliche Charaktere u. s. w. setzten sie zusammen. Der eitle und boshafte Mann begann Goldoni erst mit Satiren und Spott anzugreifen, dann aber schlug er einen anderen Weg ein: er äffte die Titel und Stoffe der Goldonischen Komödien nach. So stellte er der „Pamela nubile“, dem „Avventuriere alla moda“ (Der modische Abenteurer), dem „Padre per amore“ (Der Vater aus Liebe) des Venezianers eine „Pamela maritata“, einen „Avventuriere alla moda“, einen „Inganno amoroso“ (Der Liebesbetrug) gegenüber, und da das Publikum, das die Sonderbarkeiten liebte, in größeren Scharen herbeieilte, um des Abate romanhafte Abenteuer anzustaunen, wurde Goldoni ebenfalls gezwungen, romanhafte Komödien zu verfassen, z. B. die Trilogie „La sposa persiana“ (Die persische Gemahlin, 1753), „Ircana in Julfa“ (1756) und „Ircana in Ispahan“ (1756), ferner „La Cameriera brillante“ (Die vorzügliche Kammerzofe), „Il Filosofo inglese“ (Der englische Philosoph), „La Madre amorosa“ (Die liebevolle Mutter) u. s. w.



Carlo Gozzi. Nach dem Kupferstich von Giuseppe Zuliani (Zeichnung von Antonio Bertoloi) in der 1772 zu Venedig erschienenen Ausgabe der „Opere“ Gozzis.

In Kürze nahm ganz Venedig an diesem Kampfe der beiden an Wert so verschiedenen Lustspieldichter teil: mancher blieb unentschieden, mancher ergriff für einen der Nebenbuhler Partei, die Urteilsfähigsten aber, wie der Abenteurer Giacomo Casanova und teilweise auch der Satiriker Gasparo Gozzi, waren für Goldoni. Gegen beide erklärte sich die Akademie der Granelleschi, die den secentistischen Geschmack und die litterarische Sprache verbessern wollte, auf welche Goldoni und Chiari gleich wenig Sorgfalt verwendeten, und der verbissenste dieser Akademiker war Carlo Gozzi (1720—1806; s. die obenstehende Abbildung), der jüngere Bruder Gasparos.

Ein Gegner der neuen Lehren von den Naturrechten, den Naturgesetzen, der natürlichen Religion, der Gleichheit und Brüderlichkeit, welche die beiden Lustspieldichter predigten, ließ er weder Chiari noch Goldoni je in Frieden, und besonders gegen letzteren verfaßte er ganze Bände von Satiren und Invettiven. „La Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756" (Das Lastschiff mit den bösen Einflüssen für das Schaltjahr 1756), eine Art humoristischen Kalenders, war der erste Angriff, den Gozzi gegen die beiden Nebenbuhler unternahm. Für ihn war Chiari „ein glühendes, wirres, kühnes und pedantisches Hirn", der „schwülstigste und hochtrabendste Schriftsteller" des Jahrhunderts, und seine Komödien wiesen „eine astrologenartig dunkle Intrigue, Siebenmeilenstiefelsprünge, abgerissene, von der Handlung losgelöste Szenen" auf. Chiaris Romane, in denen die Heldinnen nie anders als unter Verkleidungen auftreten, karikierte Gozzi in der „Marfisa bizzarra" (Die wunderliche Marfisa), einem scherzhaften Gedichte, in dem Karl der Große und seine Paladine Landstreicher sind und Bradamante als häusliche Frömmlerin erscheint. Die Heldin Marfisa, die durch die Lektüre der neuen, sentimentalen Bücher hysterisch geworden ist, endet als schwindsüchtige Betschwester. Wider Goldoni wendete sich Gozzi erstens wegen der Zugeständnisse, die der Gegner den Neuerungen in der Philosophie machte, und die schlecht zu dem politischen System des alten Venedig paßten, das Gozzi kindlich liebte, zweitens aber auch, weil er der Ansicht war, der venezianische Lustspieldichter habe die rein italienische und nicht ruhmlose Stegreifkomödie vernichtet. Goldoni beschränkte sich in der Hauptsache darauf, Gozzi zu antworten, daß das Publikum alle beide Arten des Lustspiels gern habe, da es beide in großer Zahl besuche, aber das entflammte den Haß Gozzis nur aufs neue, und jetzt wollte der hitzige Mann beweisen, daß das Publikum überhaupt nach jeder Neuigkeit in Scharen laufen würde, selbst nach der Vorstellung eines ganz beliebigen „Märchens", wie es die Frauen ihren Kindern erzählen. Deshalb begann er damals solche dramatische „Märchen" zu verfassen, wobei er gerade die Elemente der Stegreifkomödie benutzte, die Goldoni verschmäht hatte. Dieser hatte in seiner neuen Komödie nur die komischen und realistischen entwickelt; die anderen, nämlich die phantastischen und humoristischen, wie die Masken, die Verwandlungen, die Harlekinaden und die Improvisationen, wurden dagegen erst von Gozzi in einer Art Komödie neu belebt, die man „volkstümlich" nennen könnte, weil sie zugleich die ganze poetische Welt des Volkes darstellt, jenes Übernatürliche, Wunderbare, Geheimnisvolle, jene Hexereien und Zaubereien, die man in den volkstümlichen Erzählungen, Novellen, Romanen, Geschichten, Komödien und Farcen findet. Carlo Gozzi wagte es also, das Märchen zu dramatisieren, indem er es auf die alte Stegreifkomödie aufpfropfte, und es gelang ihm, wie Goldoni, die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln, weil in jener poetischen Welt des Volkes Züge und Stimmungen vorhanden sind, die in jedem Menschenherzen verwandte Saiten anschlagen.

Der Inhalt der Märchen Carlo Gozzis ist der Volksüberlieferung aller Länder entnommen, besonders den beiden oben erwähnten neapolitanischen Sammlungen, dem „Cunto delli Cunti" Basiles (vgl. S. 453) und der „Posilecheata" von Pompeo Sarnelli (vgl. S. 454); ferner den orientalischen Novellen („Tausendundeine Nacht", „Tausendundein Tag", „Kabinett der Feen"), dem spanischen Theater u. s. w. Der Dichter gab diesem überlieferten Inhalte nur eine dramatische Verwickelung.

Das erste Märchen Carlo Gozzis, „L'Amore delle tre melarance" (Die Liebe der drei Orangen, 1761), von dem wir nur noch das „Szenarium" oder den „Kanevas" besitzen, ist eine allegorische Komödie und besonders gegen Goldoni gerichtet. Letzterer ist darin als der Zauberer Celio dargestellt, der mit der Fee Morgana im Kampfe liegt, d. h. mit dem Abate Chiari, und der den Fürsten Tartaglia, d. h. das venezianische Publikum, beschützt. Dieses wird von Truffaldino, der Stegreifkomödie, gerettet, als

es an einer durch martellianische Verse veranlaßten Verdauungsstörung zu sterben im Begriffe ist kein Wunder, denn die von Martelli wieder in Mode gebrachten Vierzehnsilbler wurden in Chiaris Komödien beständig und manchmal auch in den Buchkomödien Goldonis („Molière", „Tasso", „Terenz") verwendet. Wie das erste, so ist auch das zweite Märchen Gozzis: „Il Corvo" (Der Rabe, ebenfalls 1761), eins der besten und kunstvollsten Werke des Dichters, dem „Cunto delli Cunti" entnommen; es hat wiederum einen allegorischen und satirischen Teil, läßt aber der Improvisation seitens der Schauspieler wenig Spielraum, und an den gelungensten Stellen ist es sogar gegen die Überlieferungen der Stegreifkomödie in Versen geschrieben. Der „Re Cervo" (König Hirsch, 1762) stellt dar, wie der König sich verheiraten will. Er führt zu diesem Zwecke 2148 Jungfrauen vor eine Bildsäule, aber diese lacht über alle, bis endlich Angela, die Tochter Pantalones, erscheint, die im König wirklich den Menschen liebt. Als Gozzi vorgeworfen wurde, er habe in diesem dritten Märchen zu viel Wunder und Verwandlungen angebracht, antwortete er im selben Jahre mit einem vierten, worin die Zauberei gar keine Rolle spielte, das aber einen echt poetischen Stoff behandelte und dadurch großen Erfolg errang: es war die „Turandot", deren Inhalt aus Schillers Bearbeitung bekannt ist, und in der besonders die Verbindung der Masken — Pantalone, Tartaglia, Brighella und Truffaldino sind Minister im chinesischen Reiche — mit wahrhaft tragischen Personen eine starke poetische Wirkung hervorbringt.

Von Triumph zu Triumph schreitend, hatte Gozzi inzwischen seine Nebenbuhler gänzlich zu Boden geschlagen. Nachdem Goldoni in Mailand, Bologna, Parma und Rom gewesen war, wandte er, verlassen, aber nicht besiegt, im Jahre 1762 auch Venedig den Rücken und nahm die Einladung an, das im Verfall begriffene italienische Theater der „Comédie comique" in Paris zu leiten. Fast gleichzeitig hörte der Abate Chiari, von dem die Schauspieler nichts mehr wissen wollten, weil seine Werke die Theater leer ließen, mit seiner dramatischen Schriftstellerei auf und zog sich aufs Land bei Brescia zurück.

Unter den 1762–65 noch folgenden Märchen Carlo Gozzis ist das schönste das vorletzte: „L'Augellin belverde" (Das schöngrüne Vögelein). Es ist gleichfalls teils in Prosa, teils in Versen geschrieben, führt den allegorischen und satirischen Stoff des „Amore delle tre melarance" fort und ist gegen die französischen Encyklopädisten gerichtet, deren Lehre in Venedig schon Mode wurde.

Der stotternde König von Monterotondo, Tartaglia, will Barbarina, in die er wahnsinnig verliebt ist, heiraten. Aber die Königin-Mutter, eine verrückte Greisin, will nur unter der Bedingung in die Ehe willigen, daß die künftige Schwiegertochter „den Apfel, der singt", „das Wasser, das tanzt" und „das schöngrüne Vögelein" als Mitgift mitbringe. Barbarina gelingt es auch wirklich, sich des Käfigs des „schöngrünen Vögeleins" zu bemächtigen, aber dieses enthüllt ihr, daß sie eine Tochter des Königs Tartaglia sei, verwandelt sich in einen schönen Prinzen und heiratet sie. Dieses Märchen enthält mehr Zauberei als irgend ein anderes des Dichters: die Toten stehen auf, ein Apfel singt, das Wasser tanzt, die Bildsäulen wandeln. Der „machiavellistische" Wurstmacher Truffaldino personifiziert die Empörung der Vernunft gegen den Glauben, und Barbarina und der Prinz sind Opfer der neuen französischen philosophischen Theorien.

Die Märchen Gozzis hatten außerhalb Italiens, und besonders in Deutschland, großen Erfolg. Eine deutsche Übersetzung erschien ohne Namen des Übersetzers, Friedrich August Clemens Werthes, zwischen 1777 und 1779 zu Bern, Lessing schätzte sie, die beiden Schlegel stellten Gozzi neben Shakespeare, und während Tieck den italienischen Dichter in seinem „Blaubart" nachahmte, formte Schiller in einer Erholungspause zwischen eigenen Schöpfungen die „Turandot" für das weimarische Theater um. Freilich benutzte er nur die Übersetzung von Werthes, nicht das Original, hob das Pathetische hervor und beschnitt das Burleske. Wie die Bewunderung für Gozzi in Deutschland selbst den klassischen Goethe ergriff, so zeigte sich der phantastische Hoffmann in seinen „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" für den fremden Märchendichter begeistert, und der Romantiker Franz Horn sah in ihm sogar das Ideal der romantischen Dichtkunst verkörpert. Frau von Staël, die so eifrig die deutsche Romantik verbreitete, machte Gozzi in Frankreich bekannt, wo ihn Chasles und Paul de Musset bewunderten, und wo

seine Märchen noch 1862 übersetzt wurden. Von den ausländischen Romantikern übermäßig gefeiert, von den zeitgenössischen italienischen Kritikern dagegen vernachlässigt, wurde Gozzi in Italien allein von Baretti gelobt, und auch von diesem vielleicht nur, weil der Kritiker sein Freund und in eine Gozzi verliebt war. Jedenfalls muß man Gozzi Lebhaftigkeit des Geistes, großes Bühnengeschick, eine starke ironische, phantastische und satirische Ader, Freiheit und Kühnheit in den Formen zusprechen. Während aber das Märchen mit Gozzi endete, blühte das Goldonische Lustspiel in Frankreich weiter und wurde später auch in Italien durch zahlreiche Nachahmer des großen Venezianers fortgesetzt.

Goldoni mußte inzwischen in den ersten Jahren seines pariser Aufenthaltes bedeutende Anstrengungen machen, um die dort ansässigen italienischen Schauspieler von der alten Stegreifkomödie zu seiner neuen Komödie hinzuleiten. Daher sind die meisten der für die „Comédie italienne" geschriebenen Lustspiele nur ausführliche Kanevas (vgl. S. 435). Von den ausgearbeiteten Lustspielen wird „Il Ventaglio" (Der Fächer, 1772) von Kennern für „eine prächtige, unnachahmliche Komödie" gehalten (Ferdinando Martini). Als Goldoni dann den Auftrag erhielt, den Töchtern des Königs italienische Stunden zu geben, erwirkte er die Erlaubnis, auch für das französische Theater zu arbeiten, und der französisch geschriebene „Bourru bienfaisant" (1771, ins Italienische übersetzt als „Burbero benefico". Der gutmütige Polterer), in dessen Charakter man ein Porträt Rousseaus erblicken wollte, gefiel sehr.

Der reiche Geronte ist herrisch und heftig gegen seines verstorbenen Bruders Kinder, Angelica und Dalancour, obgleich er sie auf seine Art liebt. Dalancour, den Geronte wegen seiner allzugroßen Schwachheit gegen seine Frau tadelt, die in vierjähriger Ehe das ganze Vermögen verbraucht hat, kann sich nicht länger vor seinen Gläubigern retten, aber der Onkel will nichts mehr von ihm hören und sehen. Angelica ist in Valerio, einen jungen Edelmann, verliebt, wagt aber nicht, Geronte ihre Neigung zu gestehen. Die Geschwister sind also beide innerlich unglücklich, als Frau Dalancour, die alles entdeckt hat, vor Geronte tritt und ihn zu rühren weiß, während sich gleichzeitig Valerio bereit erklärt, seinem zukünftigen Schwager zu helfen. So willigt der Polterer in die Vermählung der Nichte ein, nimmt das Ehepaar Dalancour bei sich auf und bezahlt dessen Schulden.

Der „Avare fastueux" (Der prunksüchtige Geizhals, 1776) hatte nicht das gleiche Glück, und infolgedessen verfaßte Goldoni von jetzt ab keine Lustspiele mehr, sondern verbrachte seine letzten Lebensjahre mit der Niederschrift seiner Lebenserinnerungen in französischer Sprache, bis die Revolution dies ruhige und bescheidene Dasein störte. Goldoni verlor sein Jahrgehalt, und als es ihm der Konvent am 7. Februar 1793 wieder bewilligte, war der arme Greis tags zuvor im Elend gestorben.

In seinem Vaterlande war Goldoni wenig geschätzt worden. Wie sein Vorgänger Riccoboni, fand er dagegen in Molières Vaterland, wo seine Stücke übersetzt und nachgeahmt wurden, reicheren Beifall, und auch in Deutschland war er Modeschriftsteller. Goethe ließ mehrere Lustspiele von ihm in Weimar aufführen, Lessing, der ihn in der „Dramaturgie" fortwährend erwähnt, überarbeitete fünf seiner Komödien und förderte die Übersetzung der besten, viele Stücke von ihm wurden von Johann Christian Bock für die deutschen Bühnen bearbeitet und gewannen merklichen Einfluß auf die Entwickelung der dramatischen Kunst in Deutschland. Kotzebue entlehnte dem Italiener nicht wenige Stoffe zu seinen Lustspielen und ahmte einige Komödien Goldonis nach, ebenso Blum und Gutzkow.

Voltaire, der ein ganz besonderer Verehrer seines „teuren Goldoni" war, hatte sich schon 1760 bei dem Marquis Francesco Albergati aus Bologna (1728–1804) für die Übersendung der Komödien Goldonis mit einem für letzteren sehr schmeichelhaften Epigramm bedankt.

Albergati nun war selbst Lustspieldichter und als solcher ein Nachahmer Voltaires und des auch von ihm sehr hoch gestellten Goldoni. Er war vielseitig gebildet, trat selbst als Schauspieler auf, übersetzte französische Theaterstücke und hatte das Glück, daß seine Komödien zu ihrer Zeit einen nicht unbedeutenden Ruf genossen. Er huldigte den philosophischen Grundsätzen der französischen Encyklopädisten und zog die Laster und Vorurteile des Adels kühner und unvorsichtiger als Goldoni ins Lächerliche.

In den beiden „Il saggio amico“ (Der weise Freund) betitelten Komödien nahm er, freilich nicht ganz ohne Übertreibung, besonders den Haarkünstler, eine wichtige Persönlichkeit im Zeitalter der Perücke, der oft Geliebter und Bote der adligen Damen war, und den Cicisbeo, den berühmten „dienenden Ritter“ des 18. Jahrhunderts, aufs Korn. In dem graziösen Einakter „Le convulsioni“ (Die Krämpfe) greift er eine Dame an, die durch die Lektüre französischer Bücher (Rousseau, Holbach, Voltaire) und der „Nachtgedanken“ Youngs hysterisch geworden ist, aber von ihrem Mann durch Spott zur Vernunft gebracht wird. Sein bestes Lustspiel aber, das wegen der Wahrheit der Charaktere und der Lebendigkeit des Dialoges Goldonis würdig ist, heißt „Il Ciarlator maldicente“ (Der verleumderische Schwätzer), und hier wird der Musiker bloßgestellt, der im 18. Jahrhundert eine ähnliche Rolle wie der Friseur und der Cicisbeo spielte und zugleich mit diesen, wie wir sehen werden, von Parini und den Satirikern der Zeit gegeißelt wurde. Freilich ist Albergatis Satire zwar kühner, aber weniger allgemein und darum weniger künstlerisch als die Goldonis; seine Stücke besitzen daher jetzt nur noch geschichtlichen Wert.

Außer den Märchen Gozzis hielt auch das sogenannte „weinerliche Lustspiel“, „Rührstück“ (comédie larmoyante) oder „bürgerliche Lustspiel“ den Fortschritt der Reform Goldonis noch einige Zeit auf. Das Rührstück, das in Frankreich entstanden war, in Gegensatz zur klassischen französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts gestellt und von La Motte und Crébillon zum Gipfel der Lächerlichkeit und Geschmacklosigkeit geführt wurde, sollte zur Unterstützung der neuen philosophischen Lehren dienen. Sein Schöpfer war Nivelle de la Chaussée gewesen, aus Mangel an Geist mußte dieser aber Diderot den Ruhm überlassen, der Theoretiker des weinerlichen Lustspiels zu heißen: nicht mehr griechische oder römische Helden, nicht mehr Ereignisse, die uns nicht rühren, sondern Thatsachen, Personen, Sitten und Bilder aus dem zeitgenössischen Leben auf die Bühne zu stellen, das war das ganze Geheimnis dieser neuen Art der Komödie. Beispiele davon sind die beiden einzigen Lustspiele Diderots: „Le fils naturel“ (Der natürliche Sohn) und „Le père de famille“ (Der Familienvater), die wir als mehr oder minder wörtliche Nachahmungen von Lustspielen Goldonis kennen gelernt haben (vgl. S. 478), und die bei ihrer schwachen Handlung und ihrem deklamatorischen und philosophischen Stil weiter kein Verdienst besitzen, als daß sie wirkliches Leben und natürliche Gefühle auf die Bühne brachten, was übrigens in Italien Goldoni schon gethan hatte, der ebenfalls, wenn auch unbewußt, weinerliche Lustspiele schrieb, z. B. den „Bourru bienfaisant“.

Auf das französische weinerliche Lustspiel hatte die sentimentale Strömung der englischen Litteratur und des englischen Theaters, besonders Richardsons „Pamela“, die ja auch auf andere Gebiete der französischen und italienischen Litteratur nachhaltig einwirkte, großen Einfluß geübt. Mehrere der weinerlichen Komödien Diderots und seiner Nachfolger, die in Italien als prächtige Neuheiten aufgenommen wurden, übersetzte die junge Bettina Caminer aus Venedig (1761–96) für die Bühnen ihrer Vaterstadt („Composizioni teatrali moderne“, Moderne Theaterstücke, 1772). Erst Näherin, dann Zeitungsschreiberin, war Bettina die Geliebte des eben erwähnten Marquis Francesco Albergati gewesen, aber von diesem verlassen worden. Albergati selbst hatte die Art Goldonis aufgegeben und 1770 bei einem Preisausschreiben mit seinem weinerlichen Lustspiel „Il prigioniero“ (Der Gefangene) den Sieg davongetragen. Selbst Carlo Gozzi, ein Gegner der weinerlichen Dramen, für deren Stammvater er mit Recht

Goldoni erachtete, übersetzte eins der französischen Rührstücke, das schrecklichste von allen, Baculard d'Arnauds „Fajel", worin eine alte Novelle Boccaccios wieder hervorgeholt wird (IV, 9). Der charakteristischste Vertreter dieser Schule in Italien war aber Giovanni de Gamerra aus Livorno (1743—1803). Er war erst Abate, dann Soldat und verfaßte ein heroikomisches Gedicht, die „Corneide" (Das Hörnergedicht), das Voltaire und Friedrich der Große lobten, sowie Tragödien, Komödien und Melodramen, deren letztere Mozart, Bach und Paisiello in Musik setzten. In seine Rührstücke nahm er, ein reaktionärer Hofdichter des Hauses Österreich in Wien (1794—1801), alle Theorien Diderots auf, nur nicht die philosophischen und revolutionären, und selbst die Pantomime, welche die Handlung während der Zwischenakte fortsetzt, verwendete er ebenso wie Musikbegleitung zum gesprochenen Worte in den Augenblicken höchster Leidenschaft. Neben den Romanen Richardsons hatten die Dramen Diderots und seiner Nachahmer, z. B. Merciers „Jenneval" und Baculard d'Arnauds berühmter „Graf von Comminges", die auch vielen anderen Bühnenwerken der Zeit ihren Stoff lieferten, auf seine Stücke Einfluß.

Merciers „Jenneval", worin ein verderbtes Weib durch ihre Verführungskünste einen jungen Mann zum Selbstmord treibt, um sich der Reichtümer seiner Familie zu bemächtigen, ahmte De Gamerra in seiner „Madre colpevole" (Die schuldige Mutter) nach, worin er die Situation dadurch noch verschärfte, daß er die beiden Personen zu Blutsverwandten machte. In dem erfolgreichsten seiner Dramen: „I Solitari" (Die Einsiedler, 1770), einer Bearbeitung des „Grafen von Comminges", schildert er eine Sekte blutdürstiger Misanthropen, die eine Frau zum Tode von des Geliebten eigener Hand verurteilen, weil sie sich bei ihren Versammlungen eingeschlichen hat. Alles nimmt freilich mit der Verheiratung des Liebespaares ein fröhliches Ende.

Der Neapolitaner Antonio Gualzetti, vielleicht jener Republikaner dieses Namens, der im Jahre 1800 gehenkt wurde, arbeitete den „Grafen von Comminges" zu einer Trilogie um: „Gli amori di Comingio" (Die Liebe des Comingio), „Adelaide maritata" (Die verheiratete Adelaide), „Adelaide e Comingio romiti" (Adelaide und Comingio als Einsiedler), die damals sehr beifällig aufgenommen wurde und noch heute auf den Volksbühnen lebt. Neben ihm traten als Nachfolger De Gamerras auch die Priester Andrea Willi aus Verona (1733—93), Verfasser einer „Rosalia", und Giovanni Greppi aus Bologna (1751—1827) auf. Letzterer mischte in seiner Trilogie „Amore irritato dalla difficoltà" (Der über die Schwierigkeit erboste Amor), die aus den drei Teilen „Teresa e Claudio", „Teresa vedova" (Therese als Witwe) und „Teresa e Wilck" besteht und aus der „Pamela" stammt, gegen Diderots Vorschrift das Tragische, Komische und Weinerliche. Der wunderliche Graf Alessandro Pepoli, dem wir unter Alfieris Anhängern begegnen werden, glaubte eine bisher unbekannte Art Drama erfunden zu haben, die „fisedia" (Naturgesang), d. h. die Darstellung der reinen und wahren Natur, aber in Wirklichkeit war auch diese angebliche Neuerung nichts weiter als das weinerliche Drama, genau so wie die „odecoreutrica" (Tanz und Recitation) des Grafen nur ein Gemisch von Pantomime, Tanz und Recitation darstellt. Der venezianische Adlige Francesco Antonio Avelloni (1756—1837), der später ein nicht gerade eleganter, aber fruchtbarer Lustspieldichter wurde, ahmte besonders Beaumarchais nach, dessen Figaro er im Cianni seiner „Lanterna magica" nachbildete. In seinem Rührstück „Omicida per punto d'onore" (Der Mörder aus Ehrgefühl) schilderte er einen alten Adligen, der durch die Verschwendung seines Sohnes gezwungen wird, Soldat zu werden, als solcher einen seiner früheren Diener, der jetzt sein Vorgesetzter ist und ihn gereizt hat, niedersticht und deshalb zum Tode verurteilt wird. Avelloni schrieb ungefähr sechshundert Dramen, wovon zweihundert gedruckt sind. Auch Simeone Antonio Sografi aus Padua (1759—1818), der viele Lustspiele in Goldonis Art, Melodramen und Tragödien

verfaßte, zeichnete sich im Rührstück aus. Wenig glücklich ist allerdings der „Verter" (1794), der Goethes „Werther" entnommen ist, noch bevor Foscolo die „Storia di due amanti" (Geschichte eines Liebespaares) daraus entlehnte.

Am berühmtesten unter den Dichtern dieser Schule ist der Piemontese Giovan Battista Viassolo (1749—1802) unter dem Namen Camillo Federici. In seinen zahllosen weinerlichen Lustspielen, die zwar neue und dramatische Situationen aufweisen, aber nicht viel Bildung und fast gar keine Kenntnis des menschlichen Herzens verraten, ahmte Federici das deutsche Theater Kotzebues nach, der neben Iffland ein sehr fruchtbarer Vertreter des französischen weinerlichen Lustspiels war, wie es Lessing mit „Miß Sara Sampson" (1755) in Deutschland eingeführt hatte.

Typisch für Federici sind die „Falsi galantuomini" (Falsche Ehrenmänner). Das Stück handelt von einigen frechen Schuften, Unterthanen Karls des Kühnen, der sich verkleidet unter sie mischt, um ihren Charakter kennen zu lernen, und jedem nach Verdienst gerecht wird. Ebenso typisch sind „I pregiudizi dei paesi piccoli" (Die Vorurteile der kleinen Orte, 1791), worin ein Monarch — ein Joseph II. — unerkannt durch seine Staaten reist und Zeuge vieler lustiger Verwechselungen wird.

Federici schrieb warm und wirksam, aber diese beiden guten Eigenschaften wurden durch einen schwülstigen und rohen Stil verdorben. Sein Sohn Carlo Viassolo folgte seiner Manier besonders in dem Drama „Le prigioni di Lamberg" (Die Gefängnisse von Lamberg, 1803), kannte aber fremde Geschichte und fremde Sitten besser und schrieb edler und wahrer.

Als eifriger Verteidiger der weinerlichen Dramen trat 1790 der alte Marquis Albergati (vgl. S. 482) in seiner Abhandlung „Sulla Poesia drammatica" (Über die dramatische Dichtung) und im „Paradosso sul commediante" (Paradox über den Schauspieler) auf. Er brachte darin gegen De' Rossi die schon von Diderot für das bürgerliche Drama vorgetragenen Gründe vor. Giovan Gherardo de' Rossi (1754—1827), ein Lustspieldichter in Goldonis Weise, hatte das Unrecht begangen, dem weinerlichen Drama Diderots und seiner französischen und italienischen Nachfolger die realistische Komödie Goldonis vorzuziehen, und zwar besonders in einigen seiner Erörterungen „Del moderno teatro comico italiano" (Über die moderne italienische Komödie, 1793). Seine sechzehn goldonischen Komödien sind ein treues Abbild der Sitten seiner Zeit und eine Satire auf deren Verirrungen und Lächerlichkeiten, die er als geistreicher Weltmann aus nächster Nähe studiert hatte. Es fehlt ihnen aber an Allgemeinheit, da sie nur die römische Gesellschaft, nicht die Menschen überhaupt darstellen. Seine Satire ist ferner zu bitter, um spaßhaft zu sein, seine Charaktere sind zu lasterhaft und niedrig, als daß man sich für sie interessieren könnte. Seine Situationen sind komisch, aber von seiner Sprache kann man das nicht sagen. Kurz, er ist ein guter Beobachter, es fehlt ihm aber die Fähigkeit, das Beobachtete heiter und lebendig wiederzugeben, und somit wirkliches komisches Talent. In den „Lagrime di una vedova" (Die Thränen einer Witwe) parodierte er die weinerlichen Dramen, aber in diesem und in seinen anderen Lustspielen („La famiglia dell' indolente", Die Familie des Gleichgültigen, „Le due sorelle rivali", Die beiden Schwestern als Nebenbuhlerinnen, „Il cortigiano onesto", Der ehrenhafte Höfling) sind statt einer einzigen gut gezeichneten Figur zum Schaden der Einheitlichkeit zu viele verschiedene Charaktere dargestellt. So wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers bald da-, bald dorthin gelenkt und erlahmt daher schließlich.

Heitere Form, lebensvolle, fast überraschende Situationen, lustige und muntere Gedankenspiele finden sich hingegen in den Komödien eines anderen römischen Lustspieldichters, des Grafen Giovanni Giraud (1776—1834). Erst Soldat und dann von Napoleon I. zum Direktor der Theater in den französischen Provinzen jenseit der Alpen ernannt, lebte er inmitten mannigfacher Unternehmungen in Paris, London, Florenz, Rom und Neapel. In seinen

fünfzehn Komödien, deren erste der weinerlichen Gattung angehörte, während die folgenden entschieden goldonisch wurden, stellte Giraud mit großem Geschick im Aufbau und mit gründlicher Kenntnis der Bühnenwirkungen das fröhliche und lebendige Treiben des römischen Volkes dar, wobei er sich einer von römischem Dialekt und Gallizismen reich durchsetzten Sprache bediente. In ihm scheint der glänzende Witz des von ihm hochverehrten Goldoni wieder aufgelebt zu sein, aber freilich begnügt sich der Dichter mit der bloßen Beobachtung der Natur, es gebricht ihm an kunstvoll abgerundeter Darstellung, weil er sie an den Meisterwerken der Art zu lernen verschmähte. Die lustigste und bekannteste seiner Komödien, die De' Rossis Werke ganz verdrängten, ist „L'ajo nell' imbarazzo" (Der Hofmeister in Ängsten, 1807).

Ein alter Abate ist der Vertraute seines Zöglings geworden. Dieser hat, von seinem Vater zu streng gehalten, heimlich ein Mädchen geheiratet, das ihm ein Kind schenkt. Bei der Ankunft des argwöhnischen und zornigen Vaters ist der Abate gezwungen, die junge Frau in seinem Zimmer einzuschließen. Als er dann aber kein Mittel findet, sie wieder herauszulassen, muß er selbst ihr Söhnchen holen und es unter seinem Mantel verstecken. „Die Szene, wo der Vater ihn überrascht, den Mantel hochhebt und das Bürschchen im Arm des alten Abate findet, ist eine der komischsten, die man je auf der Bühne gesehen hat" (Sismondi).

Auch Girauds andere Komödien waren beliebt: „La conversazione al bujo" (Die Unterhaltung im Finstern, 1804), „L'innocente in periglio" (Der Unschuldige in Gefahr, 1807), „Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore" (Don Desiderio in Verzweiflung wegen zu großer Gutmütigkeit, 1808), „La ciarliera indispettita" (Die aufgebrachte Schwätzerin, 1808) u. s. w. Giraud besitzt reiche Erfindungsgabe sowie komisches Talent, und sein Dialog ist ungekünstelt, gewandt und witzig, wenn auch nicht tief: der erfolgreiche Mann überragte alle Lustspieldichter der Zeit und stand Goldoni am nächsten. Sein „Teatro domestico" (Haustheater, 1816) ist eine Sammlung kleiner Lustspiele für nicht mehr als höchstens je vier Personen, so daß die Stücke in der Sommerfrische oder bei geselligem Beisammensein ohne Schwierigkeit aufführbar waren. Einige darunter sind die Vorläufer der modernen „Proverbi drammatici" (Dramatisierte Sprichwörter).

Mehr Kunst als Erfindungsgabe besaß der piemontesische Advokat Alberto Nota (1775–1847), der später Generalintendant in Cuneo war. In seinen Lustspielen zeichnete er lieber Typen als individuelle Charaktere und ahmte Goldoni mehr als die Natur nach. In der „Lusinghiera" (Die Kokette, 1818) z. B., einer Überarbeitung der „Vedova scaltra" Goldonis, macht er sich besonders über die Stutzer nach französischer Mode und die pedantischen Sprachreiniger lustig. Er stellt, eine moralische Absicht verfolgend, mit Vorliebe den besseren Mittelstand und Charaktere dar, die sowohl Laster als Tugenden aufweisen, doch ohne Scherz und Spott. Daher bleiben seine Schöpfungen ernst und eintönig, kalt im Dialog und akademisch in der Sprache, die er, ein Mitglied der Crusca, nicht aus dem Volksmunde schöpfte. Im allgemeinen vermischte er die Elemente der französischen dramatischen Schule des 18. Jahrhunderts mit Goldonis bürgerlicher Komik und dem von Kotzebue modifizierten Rührstück. Seine letzten Werke waren die historischen Dramen „Petrarca e Laura", „Ariosto", „Tasso".

Der letzte in dieser Schar der Nachfolger Goldonis war Augusto Bon aus Peschiera (1788–1858). Unter seinen vielen Lustspielen, die starke komische Begabung, lebhafte Phantasie und ein feines Gefühl für die Wirklichkeit verraten, ist besonders die Trilogie „Ludro" berühmt: „Ludro e la sua gran giornata" (Ludro und sein großer Tag), „Il matrimonio di Ludro" (Die Ehe Ludros), „La vecchiaia di Ludro" (Ludros Alter). Bon besitzt Bühnentechnik und eine gründliche Kenntnis der Bühnenwirkung, welch letztere ihn oft zum Konventionalismus verleitet. Seine Stoffe würden besser fürs Melodrama als für die Komödie gepaßt haben.





Vittorio Alfieri.

Nach dem Gemälde von Xaver Fabre (1766–1837), in den Uffizien zu Florenz.

Ein Gegner des Rührstücks in der Art Diderots war auch der größte Tragiker Italiens, Graf Vittorio Alfieri, von dem wir gleich sprechen werden. In der Absicht, an die Stelle des bürgerlichen Lustspiels, das nur die Sitten eines bestimmten Zeitraumes, manchmal auch einer bestimmten Gegend zeichnet, ein solches zu setzen, das die Laster der Großen und die Fehler der sozialen Einrichtungen schildert, wie sie sich zu allen Zeiten und überall bemerkbar machen, schrieb Alfieri, der von Jugend an nach dem Ruhme eines Lustspieldichters strebte, in seinen letzten Lebensjahren (1800—1803) die politische Tetralogie „L'Uno" (Der Eine), „I Pochi" (Die Wenigen), „I Troppi" (Die zu Vielen) und „L'antidoto" (Das Gegenmittel). Diese vier Stücke sollen zeigen, daß weder die absolute Monarchie noch die Oligarchie noch die Demokratie die Völker glücklich machen können, sondern nur die konstitutionelle Monarchie, für die sich Alfieri, der in seinen jungen Jahren Republikaner gewesen war, allmählich erwarmt hatte. Eine fünfte („aristophanische") Komödie: „La Finestrina" (Das Fensterlein), ist von ganz anderer Natur, aber auch allegorisch. Sie spielt sich unter den Schatten im Elysium ab und führt das alte Motiv Lucians von einem Fenster durch, das man den Menschen in der Brust anbringen müsse, um den wahren Grund ihrer Handlungen erforschen und so beweisen zu können, daß der Schein trügt. Eine wahrhaft goldonische Komödie ist endlich die sechste und letzte, die leider unvollendet blieb, aber trotzdem Alfieris bestes Werk auf diesem Gebiete genannt zu werden verdient: „Il Divorzio" (Die Ehescheidung), die der Dichter selbst als „rein italisch" bezeichnet. Lebendig und mit beißendem Witz stellt sie einen der schwersten Schäden der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, den Cicisbeismus, dar; sie schildert die Sitten und Laster der Zeit, das intime Leben der Adligen und schließt mit einer Verwünschung der „italischen Ehe".

Das letzte Ziel, das Alfieri mit seinen Komödien verfolgte, war eine Aufrüttelung seiner geistig trägen Landsleute, eine gesellschaftliche und politische Wiedergeburt Italiens. Aber viel nachdrücklicher noch suchte er dieses Ziel auf dem Gebiete zu erreichen, das allein seiner Begabung wirklich entsprach: auf dem Gebiete der Tragödie.

b. Die Tragödie.

Von Trissinos „Sofonisbe" bis auf Maffeis „Merope" waren in Italien nicht wenige Tragödien entstanden. Die des 16. und 17. Jahrhunderts ahmten mehr oder minder das Theater der Griechen, selbst die Chöre, nach, während man zu Beginn des 18. Jahrhunderts, besonders auf Veranlassung Martellis (vgl. S. 428), zur Nachbildung des französischen Theaters überging. All diesen Tragödien fehlte es aber an charakteristischer Selbständigkeit, so daß Italien am Ende des 18. Jahrhunderts trotz der gewaltigen Menge tragischer Schöpfungen noch kein nationales tragisches Theater mit eigener Physiognomie besaß. „Diesen Kranz, der ihm allein noch fehlte, in das ruhmreiche Haar des Vaterlandes zu flechten" (Parini), war das höchste Lebensziel, das sich Graf Vittorio Alfieri (1749—1803; s. die beigeheftete Tafel „Vittorio Alfieri") steckte, als er sich inmitten eines müßigen und nutzlosen Lebens, wie es damals fast alle italienischen Adligen führten, wiedergefunden hatte.

Nachdem sein Vater gestorben war und seine Mutter sich wieder verheiratet hatte, wurde Alfieri einem Onkel anvertraut und von diesem acht Jahre lang „im Käfig" der Kadettenanstalt zu Turin gefangen gehalten. Obgleich er all seinen Kameraden voraus war, haßte er die Studien und war froh, als er die Anstalt 1766 als Fähnrich verlassen konnte. Er sprach damals ein halb französisches und halb piemontesisches Kauderwelsch, verstand die italienischen Schriftsteller nicht und machte beim schriftlichen Gebrauch seiner Muttersprache viele Fehler. Ohne

festes Lebensziel, warf er sich ganz dem Vergnügen in die Arme und durchreiste zweimal Europa. Aber mitten in all diesen Zerstreuungen und Liebeständeleien fühlte er sich oft traurig und angeekelt, und bei den furchtbarsten Anfällen von Langeweile verlegte er sich auf Lektüre, namentlich französische, und studierte Montaigne, Rousseau, Voltaire, Helvétius und Montesquieu. Letzterer war ihm besonders sympathisch, aber „das Buch der Bücher" blieb für ihn Plutarch, dessen Lebensbeschreibungen er vier, ja fünfmal las. Von den klassischen italienischen Schriftstellern hatte er mit zweiundzwanzig Jahren erst ein paar Stellen aus dem „Rasenden Roland" gelesen, von den modernen die Komödien Goldonis sowie einige Melodramen Metastasios. Da brachte ihn eines Tages Guidis Ode „Das Glück" (vgl. S. 410) so gänzlich außer sich, daß ihn sein Freund und Lehrer, der Abate Tommaso Valperga di Caluso, für einen geborenen Dichter erklärte, und dieses Urteil ermutigte ihn wirklich zu poetischen Versuchen. Die ersten Verse, die er schrieb, waren ein Gespräch zwischen einem Fotino, einer Frau und einer Kleopatra. Nach einiger Zeit holte er sie wieder hervor, und aus ihnen erwuchs nun seine erste Tragödie „Cleopatra", die zugleich mit einer Farce: „I Poeti" (Die Dichter), 1775 zu Turin aufgeführt wurde. Sie fand Beifall, und dieser Erfolg bestimmte Alfieri, sich ganz der dramatischen Schriftstellerei zu widmen. Da er aber die italienische Litteratursprache nur mangelhaft beherrschte und sich gezwungen gesehen hatte, zwei andere Tragödien: „Filippo" und „Polinice", zunächst in französischer Prosa zu entwerfen, entschloß er sich 1776, „sich wieder in die Zucht des Lehrers zu begeben und eifrig die Hauptfächer zu treiben", nämlich Latein und Italienisch, und sich dann einige Monate in der Toskana aufzuhalten, „um sich daran zu gewöhnen, auf Toskanisch zu sprechen, zu hören, zu denken und zu träumen, und nie mehr anders". Dem „Filippo" und dem „Polinice" folgten „Antigone" (1776), „Agamennone" und „Oreste" (1776—77), „Virginia" (1777), „La congiura de' Pazzi" (Die Verschwörung der Pazzi, 1777—78), „Don Garzia" (1776—78) und „Maria Stuarda" (1778—80). Letztere wurde später der blonden Gräfin Luise d'Albany gewidmet, in die sich Alfieri in Florenz verliebt hatte, der Gemahlin des englischen Thronprätendenten Charles Edward Stuart, eines alten Trunkenboldes, der die schöne Frau tyrannisch behandelte. Auf Alfieris Rat forderte und erlangte sie die Trennung und lebte fortan mit dem Dichter zusammen.

Im ganzen hatte Alfieri nunmehr vierzehn Tragödien verfaßt. Vier („Filippo", „Polinice", „Virginia" und „Antigone") ließ er 1783 in Siena drucken, alle vierzehn und fünf später verfaßte 1788—89 in Paris, wohin er seiner Geliebten gefolgt war. Die noch nicht erwähnten Tragödien dieser Ausgabe waren: „Rosmunda" (1779), „Ottavia" und „Timoleone" (1779—80), „Merope" (1782), „Saul" (1782—89), „Sofonisbe" (1784—87), „Mirra" (1784—87), „Bruto primo" (1786—87) und „Bruto secondo" (1786—88). In Paris und im Elsaß hatte sich der Dichter schon über fünf Jahre aufgehalten und in Kehl seine Prosaschriften und einige Gedichte veröffentlicht, als er im August 1792 durch die Schreckensherrschaft zur Flucht gezwungen wurde. Pferde, Möbel und Bücher wurden ihm konfisziert, seine Einkünfte gesperrt; ja er lief samt seiner Gefährtin Gefahr, getötet zu werden. Glücklicherweise konnten beide über Flandern und Deutschland nach Italien gelangen und sich in Florenz niederlassen (1792), wo der Dichter nun bis zu seinem Tode wohnte (s. die Abbildung, S. 489). Nachdem er hier zunächst eine „Apologia" (Verteidigung) Ludwigs XVI., eine historisch satirische Prosaschrift über die Verhältnisse in Frankreich, geschrieben hatte, die später seinem berühmten „Misogallo" als Vorrede diente, machte er sich, „um die ekelhaften Gedanken an die Gallier loszuwerden", an die Aufgabe, ohne Lehrer Griechisch zu lernen (1796—97), und las und

übersetzte griechische Komödien und Tragödien. Bei der Beschäftigung mit der „Alceste" des Euripides erwachte jedoch die tragische Begeisterung wieder dermaßen in ihm, daß er trotz seines Schwures, keine Trauerspiele mehr schreiben zu wollen, „unter vielen Thränen" eine neue „Alceste" verfaßte (1796—98; s. die Abbildung, S. 490). Nachdem er dann zwischen dem Studium der griechischen Dichter und der Bibel, die er bis dahin nicht gründlich gelesen hatte, den „Misogallo" vollendet und in zehn Abschriften an verschiedene Freunde geschickt hatte, damit er zu passender Zeit und an geeignetem Orte erscheinen könnte, erwartete er heiter und unerschrocken den ersten und ein Jahr darauf den zweiten Einfall der Franzosen in Florenz (1799 und 1800). So groß war sein Haß gegen dieses Volk, daß er es sogar ablehnte, den in Florenz kommandierenden General der Franzosen zu empfangen, der, selbst dichterisch veranlagt, sich mehrere Male zu ihm begeben hatte, um ihn kennen zu lernen. So lebte er einsam und über die Schmach des Vaterlandes grollend bis an seinen letzten Lebenstag, den 8. Oktober 1803. In Santa Croce ließ ihm seine Freundin 1810 durch den großen Canova ein seiner würdiges Denkmal errichten.



Die „Casa d'Alfieri" in Florenz. Nach einer Photographie gezeichnet von Oskar Schulz. Vgl. Text, S. 488.

Bei seiner Reform der Tragödie ging Alfieri nicht, wie Shakespeare, von dem wirklichen Leben aus, sondern er hielt sich an das tragische System der Griechen, wie es von ihren lateinischen, italienischen und französischen Nachahmern zurechtgemacht worden war. Wie letztere fügte er sich den aristotelischen Regeln von den sogenannten drei Einheiten von Zeit, Ort und Handlung, die der Handlung beobachtete er sogar strenger als alle Tragiker vor ihm. Indem er die Episoden ebenso wie alle Nebenpersonen unterdrückte, beschränkte er die Handlung auf die geschlossene Darstellung einer einzigen großen Leidenschaft, und zwar nur mit vier Hauptpersonen, denn mehr sind nach Alfieris Ansicht dazu nicht nötig. Ferner deutet er nie auf Zeit und Ort hin, spricht nie von alltaglichen Ereignissen und vermeidet alle jene „Mittelchen", an

denen seine Vorläufer in der Tragödie, Metastasio und die Anhänger des Rührstücks so großen Gefallen gefunden hatten. In der Annahme, daß die Tragödie eine Darstellung des Heroischen sei, faßte er sie wie die französischen Tragiker als einen Kampf von individuellen Kräften auf, in dem der Held oder die Freiheit der größeren Gewalt, d. h. dem Tyrannen oder der Tyrannei, unterliegt. Seine Tragödie ist aber keine rein litterarische, tendenzlose, wie die französische, sondern eine politische und soziale, und sie stützt sich auf die damals von den französischen Revolutionsschriftstellern verbreitete Idee, daß die Macht dem Stärkeren gehöre, und daß Gerechtigkeit, Tugend, Wahrheit und Freiheit unter dem doppelten Drucke der Tyrannei des Königtums und der Tyrannei des Papsttums darniederlagen. Diesen beiden Tyranneien fügte Alfieri nach der französischen Revolution noch die Tyrannei des Volkes hinzu, die er, wie wir gesehen haben (vgl. S. 487), in seinen Komödien verspottete. Da die Tragödie Alfieris nun gerade den Kampf, der im 18. Jahrhundert zwischen dem mündig gewordenen bürgerlichen Gedanken und der noch barbarischen, auf rohe Gewalt gegründeten sozialen Ordnung ausgekämpft wurde, auf die Bühne brachte, war sie lebenskräftig und voll tiefen Interesses. Alfieri ist aber ganz Leidenschaft, er besitzt nicht die Ruhe des wahren Künstlers, und darum wirken seine Schöpfungen trotz so viel Wärme kalt und eintönig, und von seinen Personen bleibt auch nicht eine einzige lebendig im Gedächtnis. Seine Helden, Karl und Isabella, David und Virginius, die beiden Brutus, Agis und Timoleon, sind eher Personifikationen als Personen. Mehr Leben haben nur die Tyrannen und Schuldigen (Philipp, Ägisthos, Saul), in die er seine ganze eigene Galle gegossen hat.



Alceste und Admetus vor dem Altar der Proserpina (zu Alfieris „Alceste" III, 1). Nach einem Kupferstich von [illegible] von Francesco [illegible] in der 1821 zu Florenz erschienenen Ausgabe der „Tragedie" Alfieris. Vgl. Text S. [illegible].

Der tragische Typus, die Szeneneinteilung, der Vers gehören Alfieri ganz als eigene Erfindung an, aber sein dramatisches System als Ganzes ist, so lebhaft er dies auch leugnete, das französische Corneilles, Racines und ihres Nachahmers Voltaire, wenn man nur die Wirkung hinzurechnet, welche die Individualität des Dichters darauf ausübte. Augenscheinlich wurde er unbewußt und unwillkürlich von seiner Umgebung beeinflußt. Die Bildung in Piemont um die Mitte des 18. Jahrhunderts war durchweg französisch, und die französischen Tragödien wurden in ganz Italien von französischen Schauspielern aufgeführt. Alfieri selbst sprach, wie schon erwähnt, in seiner Jugend fast nur französisch, hatte sich einige Zeit in Frankreich aufgehalten und besonders durch französische Lektüre gebildet. Mehr aber noch als dem System Corneilles und Racines nähert sich das Alfieris dem Voltaires, den er so glühend haßte und verachtete. Das tragische System des Philosophen von Ferney bestand in der genauen Einhaltung der drei Einheiten und der beständigen Wahrung der tragischen Würde, in der größeren Lebendigkeit des Dialoges, im schnelleren Gang der Handlung, im Zurückdrängen der Liebe zu gunsten männlicherer Leidenschaften, endlich in dem Bestreben, nicht sowohl Höflinge als Bürger auf die Bühne zu stellen, und wenn man nun mit alledem noch die Kraft von Alfieris Stil verbindet, so hat man das System des italienischen Tragikers in voller Ausdehnung. Der Einfluß der voltairischen Bühnenwerke auf die Alfieris tritt aber noch besonders in der Wahl

der Stoffe zu Tage, die der Mythologie und der griechisch-lateinischen Geschichte entnommen sind: beide Tragiker haben Tragödien über den älteren Brutus, den Tod Cäsars, Sophonisbe, Merope und Orestes geschrieben. Und wie die antiken Personen Voltaires, so sind auch die Alfieris, und zwar in noch höherem Maße, moderne Denker, Vertreter bestimmter philosophischer und politischer Theorien: wie der Römer Voltaires ein Philosoph des 18. Jahrhunderts ist, so ist der Alfieris Republikaner. Eine ganz direkte Nachahmung des Franzosen durch den Italiener entdeckt man endlich im „Bruto secundo“ und im „Oreste“, ja in jenem benutzt Alfieri sogar den von Voltaire übernommenen sagenhaften Zug, daß Brutus Cäsars Sohn gewesen sei. In beiden Tragödien aber übertrifft er sein Vorbild.

Reinstes Eigentum Alfieris ist dagegen, wie schon bemerkt, sein tragischer Stil und sein Vers. Ersterer ist kurz, hart, markig und ausdrucksvoll, ein schroffer Gegensatz zu der saftlosen und prosaischen Ausdrucksweise Voltaires wie zu dem harmonischen, singbaren, aber matten, weitschweifigen und geschwätzigen Versgeklingel der italienischen Tragiker und Metastasios. Durch den Verzicht auf Harmonie und Fülle der Form wird Alfieri nun zwar beredt, aber kein Dichter, ja bisweilen mißbrauchte er geradezu seine gezwungenen, rauhen, übertriebenen und lakonischen Wortspiele, so daß er häufig ins Gekünstelte verfiel. Es ist bekannt, daß er sich lange bemühte, ein Muster für seinen reimlosen Vers zu finden, bis der klangvolle Vers von Cesarottis berühmter Ossianübersetzung, von der wir bei dem Epos reden werden, gewaltigen Eindruck auf ihn machte: er bekannte, die Kunst des reimlosen Verses außer Virgil und sich selber den Versen des Ossian zu verdanken. Diese waren, wie er glaubte, mit leichten Änderungen vorzüglich in der Tragödie zu verwenden, und einen Teil davon arbeitete er wirklich geduldig zu Dialogen und Monologen um.



Der Tod des Eteokles (zu Alfieris „Polinice“ V, 3). Nach einem Kupferstich von Cosimo [illegible] (Zeichnung von Francesco Nenci) in der 1821 zu Florenz erschienenen Ausgabe der „Tragedie“ Alfieris. Vgl. Text, S. 492.

Unter den zweiundzwanzig Tragödien Alfieris, von denen neunzehn in die erwähnte pariser Ausgabe aufgenommen und drei nach dem Tode des Dichters veröffentlicht wurden, sind die ersten und die letzten wegen ihrer ästhetischen Vorzüge am bemerkenswertesten. „Filippo II“, der zweimal in französischer und italienischer Prosa und sechsmal in Versen bearbeitet wurde (1775 bis 1789), beruht auf den sagenhaften Beziehungen von Don Carlos und Elisabeth, die schon Saint-Réal in seiner historischen Novelle „Dom Carlos“ (1672) verwertet hatte, geht aber nicht direkt von diesem selbst aus, wie Alfieri versicherte, sondern von der Tragödie „Andronic“ des Jean Galbert de Campistron, eines Freundes und Nachahmers Racines.

Alfieri veränderte aber den Inhalt seiner Quelle dermaßen, daß sein Werk ein ganz neues Kolorit bekam und die Charaktere schärfer ausgeprägt und originell wurden. Von den großen Schönheiten im Charakter Philipps, der geschichtlich getreu als der düsterste und schweigsamste Tyrann der Neuzeit geschildert ist, und den Alfieri, wie er selbst bekannte, nach dem Tiberius des Tacitus gezeichnet hat, findet sich keine Spur in der französischen Tragödie. Selbst Schiller, der im „Don Carlos“ das Wüten so viel

besser darstellte, blieb mit seinem offenherzigen, fast redseligen Philipp hinter Alfieri zurück, und auch der Freund des armen Liebespaares, Perez, ist im Spanien Philipps II. historisch wahrer als der herrliche Marquis Posa, der zu sehr nach Rousseaus Weise philosophiert.

Der ersten Schaffensperiode Alfieris, deren Erzeugnisse im Stil rauher und härter sind, gehören auch „Polinice", „Antigone" und „Virginia" an.

In der „Virginia" läßt der Dichter, um die Einheit der Handlung streng zu wahren, den Vorhang fallen, sobald die Hauptperson tot niedersinkt und sich das Handgemenge zwischen Liktoren und Römern entspinnt. Von allem Folgenden erfährt der Zuschauer also nichts mehr, während doch erst der Sturz des Appius, der neben Virginia die Hauptrolle spielt, das Drama befriedigend abschließen würde. Alfieri läßt also ebenso wie Lessing, der den Virginia-Stoff in der „Emilia Galotti" modernisierte, den wichtigen zweiten Teil der Handlung, die Rache für das Unrecht, weg. Der „Polinice" (s. die Abbildung, S. 491) ist zwar dem „Filippo" und allen anderen Tragödien Alfieris mit antikem Stoffe in Bezug auf ästhetische Vorzüge unterlegen, aber doch von großer Wichtigkeit für die Beurteilung des Dichters, weil er zeigt, wie sich dieser Formen und Gedanken der griechischen und französischen Tragiker zu eigen machte. Der „Polinice" wurde ihm nämlich thatsächlich nicht, wie er versichert, von den „Sieben vor Theben" des Äschylos und der „Thebais" des Statius eingegeben, sondern von den „Phönizierinnen" des Euripides, der „Thebais" Senecas und den „Frères ennemis" Racines, der gleichfalls die „Phönizierinnen" und dazu Rotrous „Antigone" benutzte.

Im „Agamennone", einer der nicht politischen griechischen Tragödien Alfieris, ist Ägisthos wohl der interessanteste Charakter.

Die wunderbare Szene, wo er „mit so großem Geschick in Klytämnestra den Gedanken an den Mord erweckt, ist Shakespeares würdig" (De Sanctis). Der zärtliche und verzweifelte Ägisthos thut, als ob er sich von der Königin verabschieden wolle, und träufelt so das ganze Gift der Liebe von neuem in ihr Herz. Sie beschließt, ungeachtet der Schande und der Gefahren, mit ihm zu fliehen. Nachdem ihr aber der Listige gezeigt hat, daß dieser Plan eitel und unausführbar sei, raunt er ihr zu:

„Ein andrer Weg vielleicht verheißt noch Rettung ...
Doch ehrlos ..."

Und als Klytämnestra in ihn dringt, diesen Weg zu nennen, indem sie fragt: „Und was denn bleibt mir Noch zu versuchen?", antwortet er ihr mit einem kurzen „Nichts", doch mit so blutgierig blitzenden Augen, daß ihn die Königin sofort begreift. Im folgenden Akte hört man dann hinter der Szene das Jammergeschrei des sterbenden Agamennon, und jetzt wirft Ägisthos die Maske ab und kümmert sich nicht mehr um Klytämnestra; er denkt vielmehr nur noch daran, auch Orestes zu beseitigen, um sich sicher auf dem Throne der Atriden zu behaupten.

In dem zehn Jahre später geschriebenen „Oreste", der den „Agamennone" fortsetzt, ist die Handlung so aufregend und sind die Personen so wütend, daß man immer glaubt, sie würden sich im nächsten Augenblick in Stücke reißen; ja Orestes ist so sehr von Wut erfüllt, daß er die Mutter tötet, ohne sie zu erkennen.

Die leidenschaftliche Mutterliebe behandelt die „Merope", die trotz der gleichnamigen Tragödien Maffeis und Voltaires in der Erfindung selbständig und neu ist. Sie erweckt lebhaftes Interesse und ergreift durch wahre, natürliche Leidenschaft, so daß sie, von einigen nicht allzu schwer wiegenden Fehlern abgesehen, die beste aller dramatischen Bearbeitungen dieses hochtragischen Stoffes in und außerhalb Italiens, vor und nach Alfieri genannt werden darf. Die Palme unter allen Trauerspielen Alfieris gebührt jedoch dem „Saul" und der „Mirra". Letztere ist zwar auch nicht ganz fehlerlos, aber doch eins der bestentworfenen und am tiefsten durchdachten Werke des Dichters; sie wurde eine „mimische Tragödie" (De Sanctis) genannt, weil Myrrha, die wahnsinnig in ihren eigenen Vater verliebt und dabei des Pereus Verlobte ist, stets auf ihre Blicke, ihre Bewegungen acht gibt, die sie vielleicht verraten können, während sie doch ihre Leidenschaft gerade dann am wenigsten zu verbergen vermag, wenn sie sich am meisten bemüht, es zu thun.

Es sind zwei hochpoetische Stellen, wenn Myrrha, allein in der Stille der Nacht, sich verzweifelt ihrem Schmerze hingibt, und wenn sie zitternd, blaß, mit zu Boden gesenkten Blicken, in Mienen und Worten verlegen, ihrem armen Verlobten gegenübertritt. Es scheint zuletzt, als ob sie den einzigen ehrenvollen Ausweg ergreifen wolle, um ihre verhängnisvolle Leidenschaft zu ersticken: Pereus heiraten und ohne Zögern abreisen. Sie erreicht es auch von ihren Eltern, die Hochzeit sofort begehen zu dürfen, aber als die Vermählung stattfinden soll, ergreift sie ein Krampfzustand, sie sieht und hört nichts mehr, ganz in der Gewalt ihrer Liebe, stürmt sie herein und flieht zur Mutter, bricht in Verwünschungen und Flüche aus und tötet sich schließlich in des Vaters Armen, der erst jetzt aus ihrem letzten Worte ihre verhängnisvolle Leidenschaft erfährt: „Glücksel'ge Mutter, der es wenigstens Vergönnt einst sein wird, neben dir zu sterben!"

Der „Saul" ist die einzige Tragödie Alfieris, die in der Art Shakespeares gearbeitet ist. Alfieri schätzte nach eigener Aussage den Britten sehr, aber er hielt ihn von sich fern, um nicht unwillkürlich in Nachahmung zu verfallen. Später aber schloß er sich doch ganz unbewußt dem System des englischen Tragikers an, als er beim Studium der Bibel merkte, wie viel mehr Freiheit die biblischen Stoffe als die antiken gewährten, da man bei ihrer Behandlung auch „beschreibende, phantastische und lyrische Dichtung anwenden könne, ohne die dramatische Wirkung im geringsten zu schädigen". Freilich fiel ihm nicht ein, daß diese neue Manier, mehr als er glauben konnte, der Auffassung Shakespeares vom Drama sich näherte. Die Schönheit des „Saul" beruht durchaus auf der Gestaltung der Titelrolle, die Alfieri ganz ans Herz gewachsen war, da Saul, wie er selbst, voll schwankender und widersprechender Gefühle war.

Ein edler Charakter mit großen Tugenden und großen Schwächen, kämpft Saul gegen alles und gegen alle, nur nicht gegen die geheimnisvolle Macht, die er in seiner eigenen Brust beherbergt, und die ihn quält. Läßt sie ihm einmal Ruhe, so fürchtet er niemand; macht sie sich aber fühlbar, so wird er besiegt und fällt schließlich als Opfer seines Wahnsinns und seiner Gewissensbisse. David ist vor Saul aus der Heimat geflohen, weil ihn der König für einen Verräter hielt und verfolgte; jetzt kehrt er in dem Augenblick zurück, wo die Philister die Israeliten angreifen wollen, und stellt seinen Arm für den Schutz des Vaterlandes zur Verfügung. Trotz der Einflüsterungen seines Feldherrn, des neidischen Abner, nimmt Saul auf den Rat seiner Kinder dieses Anerbieten an, läßt sich von der Unschuld Davids überzeugen und überträgt diesem den Befehl über das Heer in der bevorstehenden Schlacht (II). Aber Abner hetzt gegen David weiter, und der Fürst wird aufs neue von seinem Wahnsinn befallen: alles, was David thut oder sagt, bringt ihn in Wut, und nur mit Mühe kann ihn der getreue Mann durch seine Gesänge beruhigen, die er mit der Harfe begleitet. Schließlich kommt es so weit, daß David Sauls Lager verläßt, nachdem ihn der König in einem erneuten Wahnsinnsanfalle mit gezücktem Schwerte bedroht hat, und daß Saul die Ermordung des Oberpriesters Abimelech auf sich lädt, weil dieser ihm seinen nahen Sturz prophezeit hat. Sein Wahnsinn verdichtet sich jetzt zu der unheilvollen Vorstellung, daß ihn der Schatten des Getöteten verfolgt, und plötzlich, während er noch Gott anfleht, daß sein Zorn wenigstens nicht auf das Haupt seiner Söhne falle, hört er die Philister nahen, die die Israeliten überrumpelt haben, und Abner erscheint, um ihn in Sicherheit zu bringen, da des Königs Söhne alle umgekommen sind. Saul weist die Rettung zurück und zwingt Abner, ihn zu verlassen. In seinem Zelte erwartet er die Ankunft der Feinde und klagt über den Verlust seiner Söhne. Als die Philister hereindringen, stürzt er sich in sein eigenes Schwert.

In Nachahmung des sophokleischen „Ajax" stellte Alfieri in seinem „Saul" den heldenmütigen Wahnsinnigen dar, den vor ihm schon Shakespeare und seine Nachahmer mit erschreckender Wahrheit gezeichnet hatten. Obgleich aber auch die Nebenpersonen der Tragödie etwas Shakespearisches an sich haben, kann man den „Saul" doch keine rein shakespearische Schöpfung nennen, denn das Stück hat in mancher Hinsicht noch immer etwas von der alten Manier Alfieris. Von Jugend auf hatte Alfieri einen lebhaften Schönheitssinn besessen, und er war auch für „jene vagen und unbestimmten Eindrücke, jenes Gefühl des Unendlichen, das eine so große Rolle im Bewußtsein der modernen Menschen spielt", nicht unempfänglich gewesen, indem er sich bald Leopardis Schwermut, bald Ossians Träumereien, bald den genialen Wunderlichkeiten Shelleys und Byrons näherte. Als er sich nun in gereiftem Alter der Kunst widmete,

dachte er zwar nicht daran, jenen Träumen und phantastischen Gedanken in seinen Werken Gestalt zu geben, aber er zeigte sich doch auch in diesen reicher an Phantasie und Gefühl, als man gemeinhin zugeben will, und streute manchmal in seine Stücke liebliche und zarte Bilder ein. In der „Maria Stuarda" ist die Prophezeiung von dem Unglück der schottischen Könige von Grays „Bard" eingegeben, und der im „Saul" dem David in den Mund gelegte Gesang ist eine Paraphrase einer Ode Drydens.

Auch Alfieris tragische Manier wurde noch bei Lebzeiten des Dichters parodiert. 1788 wurde, angeblich in London, ein „Socrate di Vittorio Alfieri tragedia una" mit einer Widmung an den französischen Tragödiendichter Ducis veröffentlicht, der voll Ironie steckt. Das Stück machte großes Aufsehen, doch Alfieri beachtete es nicht. Die Verfasser, Gaspare Mollo, Giorgio Viani, Gaspare Sauli und ein Sanseverino aus Neapel, stellten Sokrates dar, der sich trotz der Aufforderungen Platos und Xanthippens nicht verteidigen will und den Schirlingsbecher trinkt, nachdem er dem Areopag gehörig die Wahrheit gesagt hat. Hierbei übertreiben sie in grotesker Weise, aber täuschend ähnlich, den „verführerischen Stil, die Sätze und Harmonie und den möglichst einfachen Aufbau der Tragödien" Alfieris.

Alfieris Tragödien überschritten die Alpen, weil sie aber nach dem tragischen System der Franzosen geschaffen waren, fanden sie auch nur in Frankreich Nachahmer: Lemercier folgte Alfieri in seinem mit Beifall aufgenommenen „Agamemnon", Legouvé gab seinem „Étéocle" die Lösung von Alfieris „Polinice", und ähnlich ahmten Mély Janin im „Oreste" (1821), Alexandre Soumet in seiner „Clytemnestre" und Guiraud in seiner „Virginie" die gleichnamigen Tragödien Alfieris nach. Der „Saul" Lamartines hat auch die Anlage von Alfieris Drama benutzt, und die Einzelheiten, die der Franzose hinzufügte, gereichen dem Kunstwerk fast nie zum Vorteil und vermindern die plastische Wirkung der grandiosen Figur Alfieris.

Aber in Italien selbst hatte Alfier wirkliche Schüler, und zwar nicht allein unter den Tragikern. Es gibt keinen italienischen Schriftsteller seiner und der folgenden Generation, der nicht ein Bewunderer und Nachfolger Alfieris gewesen wäre: Parini, Foscolo, Monti, Manzoni, Leopardi, Niccolini und Pellico waren es insgesamt mehr oder weniger. Alfieri war der erste, der den Italienern von einem Vaterlande sprach, durch ihn zuerst bekamen sie ein Bewußtsein ihrer selbst und sind sie heute zu einer unabhängigen Nation geeint. Alfieris Stücke haben daher größere politische als litterarische Bedeutung. Der Dichter betrachtete seine Tragödien als ein Mittel, den von hundertjähriger Unterjochung unter fremde Herrschaft verweichlichten Charakter der Italiener neu zu beleben und ihnen bürgerliche und politische Erlösung zu schaffen. Wenn er schrieb, hatte er, wie er sagt, drei Italien vor Augen: das alte, ruhmreiche, das neue, verachtliche, und das künftige, groß wie das erste. Und er hörte ein jüngeres Geschlecht seiner Landsleute im baldigen Kampfe gegen die Fremden, begeistert von den Tugenden der Römer und seinen Versen, ausrufen:

„O Sänger, der, in bösen
Tagen geboren, du uns geschaffen hast
die hehre Zeit, die du uns prophezeitest!"

Als mit Bonaparte die Franzosen in Italien einbrachen und unter dem Rufe „Freiheit und Gleichheit" Republiken gründeten, wurden die politischen Tragödien Alfieris in allen bedeutenden Städten Italiens aufgeführt. Und diese Tragödien bildeten zugleich mit denen Giovanni Pindemontes und Vincenzo Montis das Repertoire des italienischen „jakobinischen" oder „revolutionären" Theaters. In Neapel wurden während der parthenopäischen Republik „die

Trauerspiele Alfieris, und zwar die gewaltigsten, vor einer ungeheuern Zuschauermenge gegeben, und ab und zu erhob sich ein Redner ...., ‚Beachtet‘, sprach er, ‚Bürger, daß dieser Fall unser Fall ist, mag er nun der des Brutus oder der Virginia oder der des Timoleon sein!‘ Alle klatschten Beifall, und dann wurde die Tragödie weitergespielt, bis ein anderer Redner aufstand und sagte, man müsse alle Tyrannen töten: das Geschrei der Neapolitaner drang bis zum Himmel empor.“ (Botta.)

Alfieri ist in Italien das Haupt einer Schule neuer Tragiker geworden, welche die lächerlichen Vertrauten, die abgenutzten Theatercoups, die den Unschuldigen drohenden Dolche, die melodramatischen Leidenschaften verbannten und als Nationaldichtung jene ernste, beredte, bündige Art Tragödie annahmen, die der Meister geschaffen hatte. Selbst einige der alten Tragiker, die bisher in dem Geleise der französischen Schule wandelten, ließen sich durch die neue Richtung beeinflussen. Einer unter ihnen war der eben genannte Giovanni Pindemonte aus Verona (1751—1812), der ältere Bruder des Dichters Ippolito Pindemonte, von dem wir bald reden werden. Er hatte aus politischen Gründen nach Frankreich in die Verbannung gehen müssen, kehrte mit den Franzosen in seine Vaterstadt zurück und verließ sie auch wieder mit ihnen. Unter seinen ersten Tragödien oder „Componimenti teatrali“ (Theatralische Werke), wie er sie nannte, sind berühmt „I Baccanali“ (Die Bacchanalien, 1788) und die „Ginevra di Scozia“ (Ginevra von Schottland, 1796), die Ariosto entnommen ist, viele Berührungspunkte mit Voltaires „Tankred“ aufweist und den bezaubernden Reiz der Rittergeschichten an sich trägt. In all diesen Werken folgte der Dichter in erster Linie der französischen Schule und zeigte große Kenntnis der Bühnenwirksamkeit, die ihm höher stand als der Gedankengehalt seiner Stücke. Im „Orso Ipato“ hingegen, der ersten Tragödie, die er „mit freier Feder“, d. h. als Republikaner, schrieb, stellte er sich entschieden in die Reihe der Nachahmer Alfieris. Unter anderen folgten „Mastino primo della Scala“ (1799), „Il Salto di Leucade“ (Der Fels von Leukas) und „Agrippina“ (1800); einen in Italien noch wenig bekannten Stoff behandelte aber „Adelina e Roberto“ oder „l'Auto-da fè“ (1807).

In diesem Stück, das die Inquisition in den Niederlanden unter der Regierung des Herzogs von Alba mit grellen Farben darstellt, sind der Hauptheld, Robert von Tournay, und sein Schwiegervater Rudolf von dem schrecklichen Gericht zum Tode verurteilt worden und im Begriff, den Scheiterhaufen zu besteigen, als die Stadt vom Prinzen von Oranien genommen wird und beide befreit werden.

Auch Alessandro Pepoli (1757—96), ein eifriger Freund des Dramas und sehr beliebter Tragiker, wurde zu Alfieris Schule bekehrt. Erst war er ein Gegner des großen Dichters und kritisierte dessen „Filippo“ in zwei Briefen an Ranieri de' Calsabigi; dann aber, als er die Behandlung des Dialoges bei seinem Nebenbuhler schätzen gelernt hatte, ging er in dessen Lager über. Jetzt arbeitete er einige seiner Tragödien nach der Art Alfieris um, z. B. den „Don Carlo“, den er 1791 unter dem Titel „Carlo ed Isabella“ neu veröffentlichte, oder er behandelte Stoffe Alfieris noch einmal, wie im „Agamennone“, oder er folgte dem Beispiel des großen Tragikers und widmete der Freiheit die beiden Tragödien „Adelina“ und „La Tomba della libertà“ (Das Grab der Freiheit) oder „Filippi“. Immerhin blieb er auch jetzt noch weit hinter seinem Vorbild zurück.

Als einige Tragödien Alfieris durch den Dichter selbst in der Arkadia oder im Hause der Schauspielerin Maria Pezzelli zu Rom vorgelesen worden waren und ebendort die Aufführung der „Antigone“ Alfieris im Jahre 1782 so lebhaften Beifall gefunden hatte, fühlte sich Vincenzo Monti aus Ferrara (1754—1828; s. die Abbildung, S. 497) dazu getrieben, auch für

die Bühne zu schreiben, obwohl ihn seine Begabung viel mehr auf das Gebiet der Lyrik verwies. Um Ruhm und Glück zu erringen, hatte er sich nach Rom begeben (1778) und lebte hier als Mitglied der Arkadia und Sekretär des Herzogs Braschi. Sein „Aristodemo" (1784—86) brachte die rührende Erzählung des Pausanias (IV), die wir schon im 17. Jahrhundert von Carlo de' Dottori (vgl. S. 426) ganz gut bearbeitet sahen, zum dritten Male auf die Bühne, denn 1761 war derselbe Stoff in den „Epitidi" (Die Äpytiden) des fünfundzwanzigjährigen Agostino Paradisi (1736—83), der ebenfalls lyrischer Dichter war, sehr schlecht behandelt worden.

Monti benutzt Dottoris, aber nicht Paradisis Werk und beginnt mit der Handlung dort, wo seine Vorgänger aufhören. Der König von Messene, Aristodemus, erscheint auf der Bühne, fünfzehn Jahre, nachdem er seine Tochter den Göttern als freiwilliges Opfer dargebracht hat, um sich die Gunst seiner Mitbürger zu erwerben und auf den Thron zu gelangen. Da er die Gewissensbisse über sein Verbrechen und die Sehnsucht nach einer anderen Tochter, die er fern wähnt, während er sie unerkannt als spartanische Gefangene bei sich hat, nicht mehr ertragen kann, tötet er sich in Verzweiflung.

Die Tragödie Montis ist also die Katastrophe der beiden anderen, ausgesponnen durch fünf lange Akte. Sie ist nach Alfieris Weise entworfen, weist aber auch Anklänge an die Rührstücke des Franzosen Baculard d'Arnaud auf, und wie in allen seinen Werken, so verwendete Monti auch im „Aristodemo" alle möglichen Reminiszenzen aus der Geschichte und der alten oder neuen Dichtung. Der schwermütige Gedanke des Helden z. B.

„Erheben wird sich morgen jene Sonne,
die meine Größe zu bestrahlen pflegte:
sie wird umsonst mich suchen in der Burg
und nur den Marmor schaun, der mich umschließt"

stammt aus den Versen Ossians, die Goethe an einer der schönsten Stellen des „Werther" erwähnt. So verschiedenartige Elemente vereinte Monti in der strengen Form des großen italienischen Tragikers, wobei er sich besonders den „Saul" vor Augen hielt, dessen jüngerer Bruder der „Aristodemo" genannt werden konnte, wenn der Dichter sich nur bemüht hätte, seine Schöpfung noch etwas lebendiger zu gestalten. Jetzt freilich fehlt dem Stücke das abwechselungsreiche Detail des „Saul" und dabei die Konsequenz der Charakterzeichnung Alfieris, den Monti nur in der Harmonie und Eleganz seines Stiles und Versbaues übertrifft.

Nach Alfieris Vorbild ist auch Montis zweite Tragödie „Galeotto Manfredi" (1786—88) gedichtet, deren Stoff aus der „Historie di Faenza" von Giulio Cesare Tonduzzi (1575) geschöpft ist. Doch hat der Dichter zu wenig Züge aus der Geschichte genommen, so daß sich sein Werk mit denen Shakespeares an Stoffreichtum durchaus nicht messen kann, ein Mangel, über den auch einzelne Entlehnungen aus Shakespeares „Heinrich VIII.", „Othello" und „Julius Cäsar" nicht hinweghelfen. Dabei hat der „Galeotto Manfredi" nicht einmal die Vorzüge des „Aristodemo": der Held besitzt kein Leben, und auch die beiden Frauen sind ziemlich matte Charaktere.

Weitere Anlage und größeren Stoffreichtum weist die dritte Tragödie Montis, der „Caio Gracco" (1788—1800), auf.

Heimlich aus Karthago nach Rom zurückgekehrt, vertritt Gracchus des Volkes Sache gegen den Konsul Opimius. Dieser will sich an seinem Feinde rächen, indem er ihn verleumderisch vor dem Volke der Ermordung des Scipio Ämilianus anklagt. Gracchus, der sich gegen diese Anklage nicht verteidigen kann, weil er gerade auf dem Aventin gegen die Patrizier kämpft, tötet sich, mit den Seinen besiegt, mit einem Dolche, den er von seiner Mutter, der berühmten Cornelia, erhalten hatte.

Mehr als den „Julius Cäsar" und den „Coriolanus" Shakespeares benutzte Monti den „Caius Gracchus" von Marie Joseph de Chénier, der in seiner Tragödie den Typus eines edlen, jeder Gewaltthat abholden Republikaners aufzeigen wollte. Das gleiche Ziel steckte sich der italienische Dichter, der bei den ersten revolutionären Regungen aus einem Anhänger des Papstes ein Jakobiner geworden, im März 1797 aus Rom entwichen und nach Florenz,

Bologna und Mailand geflüchtet war. Hier wurde der „Caio Gracco“, den Monti 1800 in Paris beendet hatte, 1802 im „patriotischen Theater“ aufgeführt, und seitdem blieb er eine der Zugnummern des jakobinischen Repertoires in Italien. Monti machte sich aber nicht nur den Grundgedanken von Chéniers Tragödie zu eigen, sondern entnahm dem französischen Stück außerdem Charaktere und Situationen, wie es auch hier nicht an Entlehnungen aus Shakespeare fehlt. Trotz alledem hat der „Gracco“ wie die beiden anderen Trauerspiele Montis so große dichterische Vorzüge, daß man ihn als eins der schönsten italienischen Trauerspiele bewundert, die nach Alfieri und vor Manzoni entstanden sind. Monti schrieb auch Kantaten und melodramatische Handlungen für die Bühne, wie „Giunone placata“ (Die versöhnte Juno, 1779), „Teseo“ (Theseus), „I Pittagorici“ (Die Pythagoreer), „Il mistico omaggio“ (Die mystische Huldigung), „Il ritorno d'Astrea“ (Die Wiederkehr Asträas) u. s. w., natürlich alle in der Art Metastasios, dem die erste gewidmet ist; die übrigen preisen Napoleon und die Napoleoniden, für die der Dichter, wie wir sehen werden, sich allmählich begeistert hatte.



Vincenzo Monti. Nach einem Miniaturgemälde aus den letzten Lebensjahren des Dichters, als Stahlstich wiedergegeben in den „Prose e Poesie di Vincenzo Monti“, Florenz 1847. Vgl. Text, S. 495.

Mehr als Monti blieb ein anderer berühmter Lyriker, der ebenfalls nicht von der Natur für das dramatische Gebiet bestimmt war, Alfieris System treu. Ugo Foscolo (1778 bis 1827; s. die Abbildung, S. 498), aus venezianischer Familie in Zante geboren und in Dalmatien aufgewachsen, lebte vielleicht von 1793 an in Venedig. Auch er war ein begeisterter Verkünder der neuen demokratischen Gedanken, die aus Frankreich kamen, und einer der Vorkämpfer für die politische Wiedergeburt in Gestalt einer Volksregierung durch Napoleon. Damals entwarf er vier Tragödien, die ihm von seiner politischen Überzeugung und der Leidenschaft, Alfieri in allem nachzuahmen und mit ihm zu wetteifern, eingegeben wurden: „Tieste“, „Edipo“, „Issione“ und „I Gracchi“. Er führte jedoch nur die beiden ersten aus, und auch von diesen haben wir nur noch den „Tieste“ (1796). Das Stück ist ganz und gar den Tragödien Alfieris nachgeahmt und scheint „mit Alfieris Schritt in den Spuren der ‚Pélopides‘ Voltaires zu wandeln, nur daß es einfacher im Aufbau ist“ (Carrér). Es besitzt keine künstlerischen Vorzüge und hat daher nur Wert für die Geschichte des Dichters, der sich in dem Haupthelden selbst darstellen wollte. Man darf auch nicht vergessen, daß der Verfasser dieses Trauerspiels ein siebzehnjähriger Jüngling war, und daß er es später selbst trotz des Beifalls, den es fand, für eine „Jugendsünde“ erklärte. Übrigens verlor er den Mut nicht, sondern verfaßte im Vertrauen auf seinen dramatischen Beruf, an den er bis zu seinen letzten Lebenstagen glaubte, eine zweite Tragödie: „Ajace“, die er im

Dezember 1811 im Scalatheater zu Mailand aufführen ließ, wohin er sich wutschnaubend als Verbannter begeben hatte, nachdem Venedig von Napoleon im Vertrage von Campoformio (1797) an Österreich verkauft worden war. Der „Ajace“ ist ganz nach Alfieris Schema gebaut und gleicht dem „Saul“ sehr. Darum gefiel das Drama wenig und wurde nur einmal wiederholt.

Foscolo hatte sich mittlerweile wegen seines festen und unerschrockenen Charakters nicht wenige Feinde unter der Klasse der käuflichen und schwankenden Litteraten gemacht. Zu seinen Gegnern zählte auch Monti, der aus seinem lieben Freunde zu seinem ärgsten Widersacher geworden war, obgleich Foscolo Montis wetterwendisches politisches Benehmen in dem „Esame sulle accuse di V. Monti“ (Prüfung der Anklagen gegen V. Monti, 1798) mutig verteidigt hatte. Der boshafteste seiner Gegner war Urbano Lampredi, ein weggelaufener Mönch, der gegen den „Ajace“ vier Artikel in der Zeitschrift „Il Poligrafo“ schrieb. Größeres Unheil brachten aber die politischen Anspielungen, die man in der Tragödie zu finden vermeinte, über den Dichter. Die Regierung sah darin eine öffentliche Mißbilligung ihrer Politik und in Agamemnon ein Bild des despotisierenden Napoleon, in Ajax den General Moreau, der die Freiheit begünstigte, im Odysseus den Polizeiminister Fouché und verbot die Aufführung in Mailand und dem ganzen italienischen Staate. Aber der strengste Kritiker auch dieser Tragödie war wieder der Verfasser selbst, der sie nie drucken ließ. Erst ein Jahr nach Foscolos Tode wurde sie von Lampredi mit den eben erwähnten kritischen Bemerkungen veröffentlicht. Das Verbot und die ungünstige Beurteilung seines „Ajace“ waren aber nicht das einzige Leid, das der Dichter



Ugo Foscolo. Nach dem Gemälde von Andrea Appiani (1802), in der Pinakothek der Brera zu Mailand. Vgl. Text, S. 497.

dieser Tragödie verdankte. Ihretwegen wurde er sogar beinahe verbannt. Er merkte aber, daß in Mailand für ihn keines Bleibens mehr war, und ging daher nach achtmonatigem Aufenthalte freiwillig nach Florenz. Foscolo lebte damals von seinem Solde als Offizier. Daneben versah er das Amt eines „Korrektors der Übersetzungen von Theaterstücken für die italienische Schauspielergesellschaft im Dienste Seiner Majestät des Königs von Italien".

Das beste von Foscolos Trauerspielen, die „Ricciarda" (1813), wurde während dieses Aufenthaltes in Florenz verfaßt, zu einer Zeit, wo schon die romantischen Tragödien in Mode waren. Foscolo wählte nun zwar nach deren Beispiel einen mittelalterlichen Stoff, im übrigen aber schrieb er sein Stück ganz nach dem klassischen System Alfieris.

Guelfo, des Fürsten von Salerno Sohn, tötet seine Tochter Ricciarda, um sie nicht dem Sohne seines eigenen Stiefbruders und Nebenbuhlers in der Staatsregierung, Averardo, zur Frau geben zu müssen, und bringt sich dann selbst ums Leben.

Auch in diesem Trauerspiel sah man politische Anspielungen, während es doch im allgemeinen „ein Gewebe von Unpolitik und Grausamkeit" war. Dem Drama fehlt es völlig an geschichtlich treuer Schilderung der Zeit, in der es spielt, und der Stoff ist zu ängstlich in den eisernen Kreis der drei Einheiten hineingezwängt. Daraus ergaben sich schwere Schäden und Unwahrscheinlichkeiten in der Entwickelung der Charaktere. Schön ist nur die Gestalt der Ricciarda, eine lyrische Figur, in welcher der Verfasser nach seinem eigenen Geständnis die „Seelenphysiognomie" zweier seiner zahlreichen Geliebten gezeichnet hat. Weil die Tragödie seinen eigenen beiden herrschenden Leidenschaften, der Liebe zum Weibe und der Liebe zum Vaterlande, Ausdruck verlieh, war sie Foscolo stets teuer, obgleich er selbst schwere Fehler darin anerkannte. Während er sie schrieb, hatte er Thränen vergossen, und 1820, in seinen letzten Lebensjahren, die er in London verbrachte, ließ er sie von Murray veröffentlichen. Als Dramendichter war Foscolo auch Monti weit unterlegen. Seine Tragödien haben allerhöchstens einige Vorzüge im Stil, und dieser ist im „Ajace" poetischer, weil er sich hier an Homer und Sophokles anlehnt, lebendiger dagegen in der „Ricciarda".

Eine politische Anspielung war aber auch in der „Ricciarda" enthalten (auf Bonapartes Sturz), und überhaupt muß man zugeben, daß Foscolo der erste war, der Tragödien mit deutlichen politischen Anspielungen schrieb. Auf dieser Bahn fand er sogleich Nachfolger, besonders unter seinen Freunden. Thatsächlich wurde der Sturz Napoleons unter veränderten Ereignissen und Namen in der Tragödie eines jungen Freundes Foscolos, in Niccolinis „Nabucco", dargestellt, und Foscolo veröffentlichte dieses Werk 1819 anonym in London. Wie verkehrt ist es also, wenn der hämische Tommaséo „die sentenziöse und gefühlsarme Tragödie Alfieris mit Foscolo gestorben sein" läßt!

Der „Nabucco" (1816) Giovan Battista Niccolinis aus San Giuliano bei Pisa (1782—1861; s. die Abbildung, S. 500), eines glühenden Republikaners, zeichnet in dem Haupthelden Napoleon, in Mithranes Pius VII., in Arsaces den Republikaner Carnot u. s. w. und stellt den Kampf zwischen dem politischen wie theokratischen Despotismus und der Volksherrschaft dar. Niccolini war bis dahin ein großer Bewunderer der Tragödien des Äschylos, Sophokles und Euripides gewesen, die er fast alle übersetzt hatte: seine ersten Trauerspiele (1810 bis 1814) waren durchweg der griechischen Geschichte und Mythologie entnommen („Polissena", „Ino e Temisto", „Agamennone", „Medea"), und sie folgten völlig dem klassischen tragischen System der Franzosen und Alfieris, für dessen franzosen- und papstfeindliche politische Lehren der Dichter glühend schwärmte. In der „Polissena" (1810) hat er von Alfieri „die Klarheit der

Zeichnung, die Einfachheit des Aufbaues, die Größe der Charaktere, die Kraft und Erhabenheit der Diktion" (Sismondi), und vielleicht übertrifft er seinen Meister in der Lokalfarbe.

Er läßt Polyxena, eine der Töchter des Priamus, die bei der Verteilung der trojanischen Gefangenen Pyrrhus, dem Sohne Achills, zugefallen ist, diesen schüchtern lieben und Gegenliebe finden. Da die Götter aber den Griechen die Heimkehr ins Vaterland versagen, bis eine der gefangenen Töchter des Priamus von geliebter Hand geopfert und so der Schatten Achills besänftigt sein wird, befindet sich Pyrrhus im heftigsten Kampfe zwischen der Liebe zu seinem toten Vater und zu Polyxena. Endlich stirbt diese, indem sie sich in sein Schwert stürzt, als er es dem Seher Kalchas ins Herz stoßen will.

Giovan Battista Niccolini. Nach dem Gemälde von Stefano Ussi (nach 1843), in der Brera zu Mailand. Vgl. Text, S. 499.

In seinen späteren Tragödien folgte Niccolini mehr der romantischen Richtung, und bald werden wir ihn unter den Dichtern dieser Schule wieder antreffen. Von den anderen zahlreichen Nachahmern Alfieris (A. Liruti, A. Tana, L. Ruspoli, Francesco Salfi) ist Francesco Benedetti aus Cortona (1785—1821), der stets in ärmlichen Verhältnissen lebte, am bemerkenswertesten. Er glühte für Italiens Freiheit, und als nach dem Falle Napoleons die Knechtschaft wieder einzog, verzweifelte er an seiner Lage und der des Vaterlandes und beging Selbstmord. Unter seinen elf Tragödien ist die berühmteste der „Druso" (1813), ausgearbeitet in Alfieris Art. Freilich verließ auch Benedetti, wie so viele andere, später den Weg, den Alfieri gegangen war, und folgte in seinem „Cola di Rienzo" (1821) der neuen romantischen Schule. Auch er war übrigens ein weit besserer Lyriker als dramatischer Dichter.

Napoleon glaubte man auch im „Arminio" (1804) des adligen Ippolito Pindemonte aus Verona (1753—1828) zu erkennen. Ippolito war der jüngere Bruder Giovanni

Pindemontes (vgl. S. 495) und wie dieser eng mit Foscolo befreundet. Als Venezianer und Ritter des Johanniterordens konnte er, von so milder Gemütsart er auch sein mochte, nur mit Groll die Mißhandlung Venedigs und Maltas durch den ehrgeizigen Korsen ansehen. Sicher ist, daß der „Arminio“ in demselben Jahre entworfen wurde, wo Napoleon Venetien an Österreich abtrat.

Im „Arminio“ liegen der Aufstand gegen die Römer, die Schlacht im Teutoburger Walde und die Gefangenschaft der Thusnelda und des Thumelicus bereits in der Vergangenheit. Die Tragödie beruht auf folgenden Worten des Tacitus: „Als die Römer abgezogen waren und Marbod vertrieben worden war, begehrte Arminius nach der Herrschaft, fand aber Gegner in den Volksfreunden, die ihn im Namen der Freiheit mit wechselndem Glück bekämpften; und er fiel durch den Verrat seiner Verwandten.“ Alles übrige ist erfunden wie in der „Alzire“ und „Zaïre“ Voltaires, der selbst die Namen seiner Personen erdichtet hatte. So vor allem der ganze Hauptinhalt des „Arminio“, denn diesen bildet nicht das Schicksal des Titelhelden, sondern die Liebe seiner Tochter Velante, die den edlen und hochherzigen Telgaste, Arminius' treuen und klugen Freund, liebt und Gegenliebe findet. Arminius und Thusnelda beginnen aber, Telgaste zu hassen, weil er, ein Verteidiger der politischen Gleichheit — man erkennt hierin leicht eins der drei berühmten Schlagworte von 1789 — ihrem Plane im Wege steht, sich zum Herrn Deutschlands zu machen. Als daher der Tag des Staatsstreiches herannaht, schickt Arminius den lästigen Aufpasser als Gesandten nach Rom. Telgaste kehrt aber unversehens zurück, um den Tyrannen zu töten, der sterbend seine Schuld einsieht und seinem Feinde nicht nur seine Tochter, sondern auch seine Gattin anvertraut. So endet die Tragödie wie die alten Melodramen des 17. Jahrhunderts mit der Hochzeit der Verlobten.

Obgleich Pindemonte zu Alfieri, den er schon 1788 in Paris kennen gelernt hatte, in sehr naher Verbindung stand, folgte er doch nicht ihm, sondern Voltaire. Auch so entfernte er sich allerdings nicht weit von Alfieris System, denn wir sahen ja, daß letzteres das der französischen Tragiker ist, und daß zwischen Voltaires Tragödien und denen Alfieris mehr Beziehungen bestehen, als man glaubt. Pindemonte schloß sich in Einzelheiten auch Corneille und einigen Tragikern seiner Schule an, und wie sein Meister Voltaire, so geruhte auch er, den verachteten Shakespeare nachzuahmen, obwohl er ihn mitleidig als einen Mann belächelte, der „kein wahres Genie besaß“. Dazu ahmte er den Engländer nicht einmal unmittelbar nach, sondern wieder erst unter Vermittelung Voltaires.

Den größten Eindruck in Pindemontes Trauerspiel machten die Chöre, die zwar von den Tragikern des 16. Jahrhunderts verwendet, aber von deren Nachfolgern bis auf Granelli und Varano (vgl. S. 431) nicht mehr zugelassen worden waren. Den in Acht- und Siebensilblern geschriebenen Chören einer Tragödie Varanos, des „Giovanni da Giscala“, ahmte Pindemonte die seinigen nach, die am Ende oder in der Mitte der Akte eingeschoben sind und von Barden gesungen werden. Zugleich mit diesen unwahrscheinlichen Barden führte Pindemonte in seine Tragödie auch die skandinavische Mythologie ein, beides in Anlehnung an Klopstock, aber trotz dieses Mißgriffes, trotz seiner Armut an Poesie, seiner skrupellosen Verdrehung der geschichtlichen Thatsachen, seiner geringen Originalität und seiner schlechten Verse war der „Arminio“ zu seiner Zeit sehr berühmt. 1812 hatte er schon die fünfte Ausgabe erreicht, und der Dichter schickte ihr drei lange, von der Crusca als preiswürdig anerkannte „Discorsi teatrali“ (Theatralische Abhandlungen) voraus. Auch Pindemonte wäre mit dem „Arminio“ und anderen, unveröffentlichten Tragödien („Ulisse“, „Eteocle e Polinice“, „Geta e Caracalla“) gern ein tragischer Schriftsteller geworden, aber wie seine Freunde Foscolo und Monti vermochte er nur auf lyrischem Gebiete Anerkennenswertes zu leisten.

Shakespeare war, wie wir gesehen haben, bisher nur teilweise von Antonio Conti, Monti und Pindemonte nachgeahmt worden, die in allen wichtigen Punkten dem französischen tragischen System treu blieben. Er wurde aber in Italien von zwei Melodramatikern und einem

Lustspieldichter bewundert: von Metastasio, der dem Rigorismus des französischen Theaters abhold war, wenn er die französischen Dichter auch in Einzelheiten gern nachahmte, und der als schüchterner Romantiker angesehen werden konnte, ferner von Calzabigi (vgl. S. 446), der Alfieri zu bestimmen suchte, sich dem „englischen Äschylos“ zu nähern, und endlich von Goldoni, der zu Beginn seiner dramatischen Laufbahn Shakespeare nur wenig kannte, dann aber begeistert und mutig für ihn eintrat. Zu diesen drei Dichtern kam noch ein Kritiker, Baretti. Er verteidigte Shakespeare gegen Voltaire und bekämpfte in seinem mutigen „Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire“ (1777) auch die aristotelischen Einheiten und die von den französischen und italienischen Tragikern vor Alfieri verwendete konventionelle Sprache. Aber trotz aller dieser Bewunderer Shakespeares hatte es noch kein italienischer Tragiker gewagt, das dramatische System des Britten anzunehmen, bis der große Mailänder Alessandro Manzoni (1785–1873; s. die Abbildung, S. 504) auftrat. Er hatte drei Jahre seiner Jugend in Paris verlebt (1805–1807) und dort Gelegenheit gehabt, den Kritiker und Philologen Claude Fauriel kennen zu lernen, der ein Anhänger der neuen romantischen Schule war und für die kühnen Lehren der Madame de Staël („De la littérature“, 1800) eintrat. Von dieser wird Shakespeare gepriesen als „Bahnbrecher einer neuen litterarischen Richtung, in der die Leidenschaft die Künstelei, das Gefühl die Form, die schwermütige Philosophie die heitere Betrachtung, Golgatha den Olymp besiegt“.

Manzoni, der bis dahin der klassischen Schule angehört hatte, ja geradezu ein Nachfolger Alfieris gewesen war, wurde von Fauriel auf Shakespeare und seine deutschen Nachahmer, vor allem Goethe und Schiller, hingewiesen. Den Eifer, mit dem er Shakespeares Dramen studierte, bezeugen uns noch einige Analysen des „Othello“ und des „Richard II.“, und die Frucht dieser liebevollen Studien waren die beiden berühmten Tragödien Manzonis: „Il conte di Carmagnola“ und „Adelchi“.

Der „Carmagnola“ (1816–20) steht thatsächlich in keiner Beziehung mehr zu dem tragischen System Alfieris. Da Manzoni die Beobachtung gemacht hatte, daß alle bedeutenden Denkmäler der Dichtkunst auf geschichtlichen Ereignissen beruhen, wollte auch er geschichtliche Vorgänge dramatisieren. Alfieri und seine Nachahmer hatten der Geschichte nur die Namen der Personen und ein kurzes Stück einer schon der Katastrophe zueilenden Handlung entnommen, so daß ihnen keine Gelegenheit blieb, Zeiten und Völker, Sitten und Gebräuche in ihren Tragödien zu schildern, und sie außerdem auf die Entwickelung der von ihnen vorgeführten Charaktere verzichten mußten. Nach Manzoni dagegen muß eine dramatische Handlung aus mehreren Ereignissen bestehen, die sich genau so auseinander ergeben, wie es in der Geschichte selbst geschehen ist. Ihre Ordnung darf also vom Dichter nicht geändert werden, und ebensowenig hat dieser ein Recht, selbsterfundene Thatsachen oder Umstände den geschichtlich überlieferten hinzuzufügen. Sein Amt ist es nur, aus der Geschichte eine solche Gruppe von Ereignissen auszuwählen, die sich für eine dramatische Bearbeitung eignet, und den Geschichtschreiber zu ergänzen, denn während dieser nur das beachtet, was die Menschen gethan haben, muß er in ihr Herz hinabsteigen und erraten, was sie gedacht haben.

Der „Carmagnola“ beruht auf der Geschichte dieses berühmten Grafen, der für die hochwichtigen Dienste, die er dem Herzog Filippo Maria Visconti geleistet hatte, schlecht belohnt wurde und daher der Gegnerin seines früheren Herrn, der Republik Venedig, seinen Arm zum Kampfe wider den Herzog anbot. Er wurde zum Oberbefehlshaber der Republik ernannt (1426) und führte den Krieg zum großen Vorteil Venedigs, als ihn dieses, durch einige Mißerfolge und scheinbare Säumigkeit argwöhnisch geworden, verräterisch abrief, einkerkerte und nach einem geheimen und überstürzten Prozeß enthaupten ließ. Diese Thatsachen dramatisierte Manzoni, indem er sich streng an die Geschichte hielt und nur einmal eine

historisch unwahrscheinliche Szene mit einfließen ließ: den Besuch, den Frau und Tochter dem Eingekerkerten abstatten dürfen. Aber gerade diese Szene ist die schönste und ergreifendste des ganzen Stückes.

Im „Carmagnola“ war die Nachahmung Shakespeares noch keine völlige und uneingeschränkte. Da Manzoni wohl wußte, daß er sich das Gebiet stückweise erobern müsse, nahm er nicht gleich alles von dem englischen Tragiker an, z. B. nicht die Vermengung des Komischen mit dem Tragischen. Aber wie ein Echo des qualvollen Abschiedes Othellos, den schon Goethe seinen Egmont im Gefängnis hatte wiederholen lassen, muten die Worte an, die der Graf in der vorletzten Szene spricht:

„O offne Felder!
O helle Sonne, o du Waffenlärm!
O Lust an der Gefahr, Geschrei und Hörner
der Kämpfer! O mein Schlachtroß, unter euch
wär' schon der Tod gewesen!“

und der Tod Carmagnolas gleicht dem des Herzogs von Buckingham in „Heinrich VIII.“ ebenso, wie das erwähnte Zusammentreffen des Grafen mit seiner Gemahlin an das des abgesetzten Richard II. mit seiner Gattin erinnert u. s. f. Aber wenn Manzoni auch eine ganze Reihe solcher Einzelheiten Shakespeare entnahm, so entlieh er seine dramatische Reform selbst, d. h. den Gedanken, daß die Geschichte die bedeutendste, ja die einzige Quelle für dichterische Schöpfungen sein müsse, vor allem Goethes „Götz“ und „Egmont“. Manzoni hatte viel Verständnis für die Geschichte und stellte geduldige, sorgfältige und scharfsinnige Untersuchungen an, vielleicht aber schadete dem „Carmagnola“ gerade die überpeinliche Rücksicht auf die Geschichte. Neben Goethes „Götz“ und „Egmont“, zu deren letzterem der „Carmagnola“ auch in Einzelheiten in Beziehung steht, hatte übrigens noch ein anderes deutsches Buch auf die Anschauungen des italienischen Dichters großen Einfluß gewonnen: die „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur“ von August Wilhelm von Schlegel, dessen Vorschriften Manzoni, nur in der Lehre vom Drama ein reiner und zielbewußter Romantiker, fast alle annahm. So vollbrachte „der lombardische Dichter in der Litteratur das, was in der Politik erst in unseren Tagen vollbracht worden ist: er brach das unfruchtbare Bündnis mit der lateinischen Schwester und drückte dem jungen und kühnen Volk die Hand, das jenseit des Rheins das Banner einer neuen Kunst erhoben hatte“ (Scherillo). Goethe zeigte ein lebhaftes Interesse für den bedeutendsten Romantiker Italiens. Als der „Carmagnola“ erschien, wurde er von der mailänder Zeitschrift „La Biblioteca italiana“, die der klassischen Schule angehörte, heftig angegriffen, Goethe aber übernahm sogleich die Verteidigung der Tragödie mit seiner eingehenden kritischen Beurteilung in der Zeitschrift „Über Kunst und Altertum“. Später wies freilich Foscolo, als er in London lebte, Goethes Lobsprüche in einem Artikel über die „neue dramatische Schule“ in der „Foreign Quarterly Review“ als übertrieben zurück und kam zu dem Schluß, daß der „Carmagnola“ nicht frei von schweren Irrtümern betreffs der venezianischen Geschichte sei, daß die Aufgaben des Historikers und des Dichters nie in Einklang stehen konnten, und daß also die von Goethe so sehr gerühmte Tragödie im Grunde „eine höchst dürftige Schöpfung“ sei.

Manzoni hatte die Personen des „Carmagnola“ in ideale und reale eingeteilt. Goethe machte ihn darauf aufmerksam, daß eine solche Unterscheidung in einem Kunstwerke überflüssig sei, aber Manzoni behielt sie auch in den späteren Ausgaben der Tragödie bei und zeigte in der Vorrede zu seiner zweiten Tragödie, dem „Adelchi“ (1820—22), daß er bei seiner Ansicht beharre, obwohl er schon auf dem Wege gewesen war, von ihr abzugehen. Er übersandte jedoch Goethe ein Exemplar des Werkes, in das er als Widmung die gefühlswarmen Worte

hineinschrieb, welche Ferdinand, des Herzogs von Alba Sohn, im „Egmont" an den Haupthelden richtet (s. die Abbildung, S. 505).

Im „Adelchi" hielt sich Manzoni nicht so streng an die Geschichte wie in seiner ersten dramatischen Schöpfung. Den Stoff, der umfassender und tragischer ist als der des „Carmagnola", bildet hier der Kampf der Franken und Longobarden und der Fall der letzteren (772 bis 774). Er ist also ebenfalls aus der Nationalgeschichte genommen, und der Dichter erläuterte ihn außer durch „Geschichtliche Bemerkungen" (Notizie storiche), wie er sie auch dem „Carmagnola" vorangeschickt hatte, durch einen „Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia" (Abhandlung über einige Punkte der Longobardengeschichte in Italien), in dem er zeigte, daß die Abweichungen seines Dramas von den „angesehensten modernen Geschichtsdarstellungen" die Folge eigener Studien und Untersuchungen seien.



Alessandro Manzoni. Nach einer Zeichnung von Manzonis Stiefsohn Stefano Stampa (18. Oktober 1848), wiedergegeben in Stampas „Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici", Mailand 1885, Bd. 1. Vgl. Text, S. 502.

Karls des Großen Gattin Ermenegarda wird von ihrem Gemahl verstoßen und kehrt zu ihrem Vater, dem Longobardenkönig Desiderius, zurück. Während dieser und sein Sohn Adelchi Rache brüten, langt ein Gesandter Karls mit der Forderung bei ihnen an, die von Pipin dem Papste geschenkten, aber von ihnen besetzten Gebiete sofort herauszugeben, und da sich die Longobarden weigern, diesem Befehl zu gehorchen, kommt es zwischen ihnen und den Franken zum Krieg (I). Karl will bereits das Thal von Susa, in das er eingedrungen ist, wieder verlassen, weil er die starken Befestigungen dieser Gegend nicht überwinden kann, und weil er von Gewissensbissen über die Verstoßung Ermenegardas gepeinigt wird, als der Diakonus von Ravenna, Martin, ihm einen Pfad zeigt, auf dem er die Longobarden im Rücken fassen kann (II). Der Überfall glückt, und Desiderius und Adelchi müssen fliehen, der eine nach Pavia, der andere nach Verona (III). Während nun die arme Ermenegarda im Kloster von Brescia an gebrochenem Herzen stirbt, fällt Pavia durch einen neuen Verrat Karl in die Hände (IV). Als auch Verona sich nicht mehr halten kann, versucht Adelchi, mit wenigen Begleitern nach Byzanz zu entkommen, wird aber von den Feinden überrascht, zum Kampfe gezwungen und tödlich verwundet. Man führt den Unglücklichen vor Karl, zu dem Desiderius schon geeilt ist, um Rettung für seinen Sohn zu erflehen, und er stirbt, nachdem ihm der Frankenkönig eine milde Behandlung seines Vaters zugesagt hat.

Der „Adelchi" und der „Carmagnola" zeigten bei den beiden Aufführungen in Florenz (1828) und Turin (1843) zur Genüge, was ihr Verfasser selbst gefürchtet hatte und die Kritiker bestätigten: sie erzielten gar keine dramatische Wirkung. Immerhin ist der „Adelchi", obgleich auch sein Stoff den Dichter nach den langen historischen Voruntersuchungen unmöglich mehr stark begeistern konnte, dem „Carmagnola" entschieden überlegen, so sehr es auch ihm an dramatischer Bewegung und Kraft fehlt. Der Hauptheld, eine ideale Person oder, wie der

Verfasser sagt, „ein rein erfundener Charakter und ein Eindringling unter den geschichtlichen Personen", ist zu human und christlich für das 8. Jahrhundert. Er hat etwas von Hamlet und Marquis Posa, und überdies kann man ihn eigentlich nicht einmal den Haupthelden nennen, denn er hat gar keinen Einfluß auf die Ereignisse, sondern läßt sie widerstandslos über sich ergehen. Lebendiger ist die Gestalt der unglücklichen Ermenegarda, aber auch sie hat gar nichts mit der Handlung zu thun. Ihren Zeiten und der Geschichte angemessener sind Desiderius und Karl, vor allem letzterer, aber die dramatischste Figur des ganzen Stückes ist wohl der Verräter Svarto, der einen Teil der Longobarden zum Abfall von Desiderius bewegt und mit den Franken gemeinsame Sache macht. Der „Adelchi" wurde gleich nach seinem Erscheinen von Streckfuß ins Deutsche übersetzt, wie der „Carmagnola" von Arnold.

Manzonis Tragödie unterscheidet sich von der griechischen und Alfierischen Tragödie auch insofern, als in ersterer das Ringen des Menschen mit dem Schicksal, in der Alfieris das Ringen der Unterdrückten mit den Unterdrückern, der Freiheit mit der Tyrannei, in der Manzonis dagegen der Kampf des Menschen mit der moralischen und religiösen Pflicht und der Sieg der letzteren über die menschlichen Interessen und Leidenschaften dargestellt wird. Natürlich wollte Manzoni wie Shakespeare und die deutschen Nachahmer des englischen Dichters, daß die Leidenschaft Zeit hätte, sich vor den Zuschauern in ihren verschiedenen Phasen zu entwickeln, und er mißachtete daher die beiden berühmten sogenannten aristotelischen Einheiten von Zeit und Ort, durch welche die italienischen und französischen Tragiker so viele Jahrhunderte hindurch geknebelt worden waren. Barettis Angriff (vgl. S. 502) fortsetzend, sprach Manzoni 1823 von diesen „lächerlichen" Einheiten in einem langen französischen Briefe an Chauvet, der sie in einem Artikel über den „Carmagnola" im Namen der Einheit der Handlung und der Folgerichtigkeit der Charaktere verteidigt hatte. Der Brief (Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie) wurde von Fauriel mit seiner Übersetzung der beiden Manzonischen Tragödien veröffentlicht, deren erstere der Verfasser ihm gewidmet hatte, während er die andere seiner Frau Henriette Luise Blondel zueignete, die er 1808 geheiratet hatte. Manzonis Tragödien, die auch noch von anderen ins Französische übersetzt und von Sainte-Beuve hochgeschätzt wurden, hatten zweifellos auf Victor Hugos dramatische Reform Einfluß, der seinen „Cromwell" vier Jahre nach dem Briefe Manzonis an Chauvet veröffentlichte.

a Goethe
l'autore

Du bist mir nicht fremd. Dein Nahme war's der mir in meiner ersten Jugend gleich einem Stern des Himmels entgegenleuchtete. Wie oft hab' ich nach dir gehorcht, gefragt!

Widmung Manzonis an Goethe in einem Exemplar des „Adelchi" (1822). Nach dem Original, im Goethe-Nationalmuseum zu Weimar. Vgl. Text, S. 504.

Keine Neuheit, wie behauptet wurde, wohl aber — auch nach Goethes Urteil — eine der schönsten Schöpfungen der modernen Dichtkunst sind in den beiden Tragödien Manzonis die drei lyrischen Chöre, „die zum Lesen bestimmt sind", wie der Dichter sagt. Sie sollten im Gegensatz zu den Chören der griechischen Tragödie unabhängig von der Handlung für sich dastehen und dem Dichter Gelegenheit bieten, auch einmal in eigener Person zu reden.

Der einzige Chor des „Carmagnola", der kurz vor der Revolution von 1821 geschrieben ist, atmet glühenden Patriotismus und den Zorn der Italiener, der gegen die Fremden loszubrechen droht. Dagegen

ist der erste, tiefe und erhabene Chor im „Adelchi“, obgleich der Dichter den Gedanken an die gegenwärtige Lage seines Vaterlandes auch hier durchklingen läßt, völlig historisch. Es wird darin dargestellt, wie die geknechteten Völker Italiens bei dem gewaltigen Lärm und Getümmel der beiden miteinander ringenden fremden Nationen auffahren, wie die eine Partei den Sieg ersicht, und wie die andere geschlagen flieht. Die Italiener begrüßen voller Freude den Sieg der Franken und die Flucht der longobardischen Herren, denn sie hoffen, ihrer Knechtschaft Ende sei nahe. Der Dichter aber bemerkt, daß jegliche Hoffnung auf Befreiung eitel sei, denn die Sieger haben so viele Mühen und Gefahren nur erduldet, um nun mit den von ihnen unterjochten Longobarden die Reichtümer und Sklaven Italiens teilen zu können. Die Italiener werden also von jetzt an nicht mehr ein, sondern zwei fremde Völker zu Herren haben. Der Chor beim Tode der Ermenegarda endlich, in der Manzoni seine „jungfräuliche“ Henriette zeichnete, ist wie die ganze zugehörige rührende Szene (IV, 1) der hochpoetischen Sterbeszene Katharinas von Aragonien in Shakespeares „Heinrich VIII.“ nachgeahmt und steht nicht hinter ihr zurück.

Neben den Chören ist das Wertvollste im „Adelchi“ die wunderbare Beschreibung des Weges durch die Alpenwehre, die der Diakonus Martin Karl dem Großen gibt, und im allgemeinen kann man sagen, der „Adelchi“ wie der „Carmagnola“ besitzen beide mehr lyrische als dramatische Vorzüge. Vielleicht weil er sich selbst für das Drama nur schwach beanlagt fühlte, vielleicht auch, weil er später eine tiefe Abneigung gegen „die aus Geschichte und Erfindung gemischten Werke“ faßte, gab Manzoni das Dramenschreiben auf, nachdem er noch einige Zeit an einem „Spartacus“ gearbeitet hatte. Seine Tragödien, die einfacher als die Alfieris sind, da ihnen jede Verwickelung fehlt, lassen sich als eine Reihe historischer Szenen auffassen, sehr lebendige Gemälde, die chronologisch geordnet und geschickt mit einer einzigen Handlung verknüpft sind. Manzoni eröffnete also dem nationalen Drama einen neuen Weg, schuf aber nicht selbst wirklich mustergültige Werke auf diesem Gebiete. Der „Adelchi“ besonders übte große Wirkung auf die italienischen Dramatiker der romantischen Schule aus, keiner von ihnen wußte aber aus den vom Meister eingeführten Neuerungen viel Vorteil zu ziehen.

Nach den Lehren der romantischen Schule sind fast alle Tragödien eines treuen Freundes Ugo Foscolos, die Silvio Pellicos aus Saluzzo (1789—1854), geschrieben, dem wir bald als politischem Gefangenen auf dem Spielberg und allbekanntem Verfasser von „Le mie prigioni“ (Meine Gefängnisse) wieder begegnen werden. Wie die romantische Tragödie in Italien immer geschichtlich und national ist, so liegen auch den dramatischen Werken Pellicos Geschehnisse aus der mittelalterlichen italienischen Geschichte zu Grunde, und der Dichter bindet sich ebensowenig an Ort und Zeit wie die übrigen Romantiker. Am berühmtesten unter seinen Tragödien war die allbeliebte „Francesca da Rimini“ (1812—18), weil ihr Stoff Dante entlehnt war, und weil sie reich war an politischen Anspielungen. Dabei war sie aber unvollkommener als alle übrigen dramatischen Werke Pellicos, weil in ihr die geschichtliche Wahrheit teils gefälscht, teils ganz aus dem Auge gelassen ist. Einen guten Teil ihrer Berühmtheit verdankt sie übrigens auch dem Patriotismus, der sich in ihr ausspricht. Mit Foscolos „Ricciarda“ steht sie insofern in Zusammenhang, als der piemontesische Dichter mit ihr den Plan seines fernen Freundes, eine Reihe Tragödien aus der mittelalterlichen Geschichte zu schaffen, wieder aufnahm. Foscolo freilich hatte Pellico geraten, seine Tragödie zu verbrennen, doch die „Francesca“ begeisterte Italiener und Fremde und wurde von Lord Byron ins Englische übertragen.

Tragischer in den Situationen, mehr in der Weise Alfieris angelegt und besser ausgeführt als die „Francesca“ ist Pellicos zweite Tragödie „Eufemio di Messina“ (1820), deren Stoff aus der Geschichte der Muselmanen auf Sizilien geschöpft ist: ein Mädchen wird Nonne, weil sie den Mann, den sie liebt, nicht heiraten kann; und als dieser um ihretwillen ihr Vaterland bekriegt, tötet sie ihn aus Gehorsam gegen ihre Vorgesetzten und ihre Familie. Da auch dieses

Stück patriotische Färbung aufwies, wurde es von der österreichischen Polizei verboten. Von allen dramatischen Werken, die Pellico später während und nach seiner Gefangenschaft in Venedig und auf dem Spielberg schrieb (1820—34), zeigen nur die „Ester d'Engaddi" und die „Iginia d'Asti" (1820 und 1821) Spuren dramatischer Kraft im Aufbau und in der Durchführung. Die anderen („Gismonda da Mendrisio", „Leoniero da Dertona", „Erodiade", „Tommaso Moro") sind trotz einer gewissen Emphase arm an Handlung, schwach in der Verwickelung und im Versbau und zeigen einen sichtbaren moralischen Zweck, aber wenig Poesie. Augenscheinlich wirkte auf sie der physische und moralische Zustand des Verfassers ein, der nach zehnjähriger harter Gefangenschaft durch die rauhe Mahnung des Unglücks ein glühender Katholik geworden war, wie Manzoni durch den Einfluß seiner Frau. In seiner Jugend hatte auch Pellico „sich geschmeichelt, eines Tages einen Sitz nicht weit von Alfieri einnehmen zu können", dem er im Ton, in den Situationen und in der Einfachheit der Handlung folgt; aber nach 1834 gab er, als sein „Corradino" einen Mißerfolg erlitten hatte, die Bühnenschriftstellerei ganz auf. Seine zwölf Dramen, von denen indessen nur acht gedruckt sind, behandeln im allgemeinen keine Stoffe von großem nationalen Interesse, die Charaktere und Leidenschaften sind maßvoll, aber auch ein wenig nüchtern gezeichnet, die Verwickelung ist höchst einfach, und vor allem fehlt es den Stücken an echtem tragischen Geist, an tiefen Gedanken und historischem Gehalt; ihre einzigen Vorzüge bilden zarte Affekte, eine leise Schwermut und ein natürlicher Dialog ohne Künsteleien und Härten.

Aus der mittelalterlichen und neueren Geschichte Italiens entnahm die Stoffe zu den Tragödien seiner zweiten Schaffensperiode Giovan Battista Niccolini (vgl. S. 499), der wie Manzoni besondere Studien machte, um Zeiten, Ereignisse und Sitten historisch getreu darstellen zu können. Der Übergang von den alten Stoffen zu den neuen vollzog sich aber bei ihm ganz langsam und allmählich, ja es scheint fast, als ob er nur widerwillig der nunmehr schon alle europäischen Litteraturen beherrschenden romantischen Bewegung gewichen sei: er stellte sich auch nie entschieden auf ihre Seite und beugte sich nie sklavisch ihren Theorien. Der erste ernstliche Schritt, den er auf dem neu betretenen Wege that, war die Abfassung des „Antonio Foscarini" (1823—27), worin er die beiden Schulen versöhnen zu wollen schien. Denn bisher hatte er sich darauf beschränkt, in der „Matilde" (1814—15) einen nicht klassischen Stoff zu bearbeiten, aber auch ihn noch in der klassischen Weise Alfieris: er ahmte in dieser Beziehung John Homes „Douglas" (1755) nach, der unter den englischen Tragödien eine Mittelstellung zwischen dem romantischen und dem klassischen System einnimmt.

Den Stoff zum „Foscarini" entlehnte der Dichter einer Novelle Ippolito Pindemontes (vgl. S. 500). Foscarini, der eines Nachts bei einem unschuldigen Gespräche mit seiner früheren Verlobten, Teresa Navagero, überrascht wird, springt in das benachbarte Haus des spanischen Gesandten, obwohl er weiß, daß das nächtliche Betreten dieses Palastes mit dem Tode geahndet wird. Foscarini läßt sich in den Kerker werfen und vom Dogen, dem eigenen Vater, verurteilen. Dieser, der von seines Sohnes Unschuld überzeugt ist, thut umsonst alles, was er kann, um dem Jüngling das Geheimnis zu entreißen: Antonio leidet, weint, aber hält stand; er will lieber sterben denn reden. Als Teresa, um den Unschuldigen zu retten, alles offenbart, ist er schon gerichtet.

Wie im „Carmagnola" ist hier die Politik Venedigs und besonders die venezianische Inquisition mit schwarzen Farben gemalt, Niccolini wollte in ihr aber die österreichische Polizei darstellen, und Metternich merkte dies wohl. Niccolini teilte nicht alle historischen Skrupel Manzonis; er zeigt vielmehr, daß er Behörden, Gesetze und Sitten der venezianischen Republik nicht kennt. Vom künstlerischen Standpunkte ist das Drama armselig. Der Aufbau, der Dialog,

die Charaktere und der Mangel an Originalität wurden schon gleich beim Erscheinen des Werkes hart mitgenommen, ja man wollte sogar eine Nachahmung eines Dramas von Baculard d'Arnaud („Blanche et Moncassin ou les Vénitiens") darin erblicken.

Geradezu ein politisches Ereignis war dagegen die Aufführung von Niccolinis Tragödie „Giovanni da Procida" (1817—30), sowohl wegen der Ähnlichkeit der damaligen politischen Lage mit der hier geschilderten Lage der Sizilianer, als auch wegen der Vaterlandsliebe, die das Stück durchwebt, und endlich weil dieses als ein Protest gegen Casimir Delavignes „Les Vêpres siciliennes" angesehen wurde, worin die Italiener als ein Volk von Verrätern hingestellt worden waren. Als Kunstwerk war aber auch dieses Stück mittelmäßig. Ein schwerer Fehler der Tragödie ist es, daß das politische Element, die Verschwörung und der Aufstand der Sizilianer, in den Hintergrund tritt, während ein häusliches Ereignis in der Familie Procidas als Haupthandlung in den Mittelpunkt gerückt ist. Procida selbst spielt daher in dem Trauerspiel eine ganz nebensächliche Rolle.

Procidas Tochter Imelda hat sich im geheimen mit einem Franzosen, Tankred, vermählt. Procida entdeckt dies Verhältnis, zugleich aber auch, daß Tankred der Sohn seiner eigenen, von seinem größten Feinde, dem Franzosen Heribert, vergewaltigten Frau ist. Um die blutschänderische Ehe seiner Tochter vor dem Volke zu verbergen, will er Imelda nach Pisa in ein Kloster bringen, Tankred aber in sein Schloß, um ihn am Tage des Aufstandes, den die Sizilianer gegen die Franzosen geplant haben, entfliehen zu lassen. Während sich Imelda nun zum Aufbruch rüstet, wird sie von den Franzosen zurückgehalten, die Procidas Schloß überfallen. Als sich Tankred weigert, den Aufenthalt Procidas dem Führer der Franzosen zu verraten, will dieser Imelda als Gefangene davonführen, wird aber von Procida getötet. Tankred wird von einem der verschworenen Sizilianer, die mit Procida hinzugekommen sind, niedergestoßen, denn man schenkt seiner Aussage, er sei Imeldas Gemahl, keinen Glauben. Sterbend erfährt er, daß er Imeldas Bruder ist.

Die Tragodie ist ganz auf Geheimnissen aufgebaut, wie so viele der damaligen Komödien; daher sind die Situationen wenig klar, und es fehlt völlig an Charakteren. Ebenso fehlt auch das Lokalkolorit gänzlich, die Darstellung der erregten Volksleidenschaft, der Gegensatz zwischen Unterdrückten und Unterdrückern, wie ihn Schiller im „Tell" so glücklich gezeichnet hatte. Niccolini verkleinerte die große Revolution, die uns selbst jetzt noch so poetisch und interessant erscheint, nachdem die moderne Kritik ihr alles Sagenhafte abgestreift und gezeigt hat, eine wie untergeordnete Rolle Procida dabei spielte, und er hatte unrecht, wenn er seinen Helden in einer Geschichte der sizilianischen Vesper („Storia del Vespro") zu verteidigen suchte.

Unter den Versen des „Procida" ist der bekannteste wohl: „Jenseit der Alpen soll er uns ein Bruder sein." Er ist im Stücke an die Franzosen gerichtet, bezieht sich aber in Wirklichkeit auf die Österreicher, und nach der dritten der acht Aufführungen des Dramas gab der österreichische Gesandte, als man ihm von dem ungünstigen Eindruck sprach, den der französische Gesandte von dem Stück habe empfangen müssen, die berühmte Antwort: „Die Adresse ist an ihn, aber der Brief ist für mich."

Nach dem „Lodovico Sforza" (1834), einer klassizistischen Tragödie, die bis 1847 verboten war, weil sie das feige Sichbeugen der Italiener unter fremdem Joche geißelte, und nach den romantischen Stücken „Rosmunda" und „Beatrice Cenci" (1838), deren letztere Shelley nachgeahmt ist, machte „Arnaldo da Brescia" (1837—43) noch mehr Aufsehen als der „Procida". Das Stück ist gegen die italienische Partei der Neuguelfen geschrieben, die namentlich in der Lombardei und Toskana zahlreich waren und die Befreiung Italiens durch den Papst erstrebten. Als hartnäckiger Ghibelline und Gegner des Papstes, als Schüler Dantes und Alfieris stellt Niccolini im „Arnaldo" den Kampf der drei Parteien des 12. Jahrhunderts dar,

der Guelfen, der Ghibellinen und des Volkes, die in Kaiser Friedrich, Papst Hadrian und Arnold verkörpert sind.

Im ersten Akte steht Arnold an der Spitze eines Volksaufruhrs gegen die römischen Kardinale und den neuen Papst Hadrian IV. Im zweiten findet eine Unterredung zwischen dem Papst und Arnold statt, der jenem vorwirft, er sei „dem Tempel nahe, doch dem Gotte fern“. Sie verständigen sich nicht, Arnold kehrt vielmehr zu dem aufrührerischen Volke zurück und führt es gegen die päpstlichen Truppen. Deren Befehlshaber, der Kardinal Guido, wird getötet und auf die Stufen von Sankt Peter niedergelegt. Der Papst tritt heraus und spricht den Bann über das ganze Volk aus, das daraufhin entsetzt zurückweicht. Arnold flüchtet in die Campagna und ist in Gefahr, einem verräterischen Mönche in die Hände zu fallen, als er von einem seiner Schüler, dem Grafen von Campagna, Ostasio, befreit wird. Unterdessen nähert sich Friedrich Barbarossa mit seinen Deutschen und den italienischen Fürsten, die ihn gerufen haben, Rom. Hadrian und die Gesandten des römischen Volkes ziehen ihm entgegen, jede der beiden Parteien in der Absicht, den Kaiser auf ihre Seite zu ziehen. Barbarossa erklärt sich für den Papst, rückt mit diesem gegen Rom und siegt über das Volk. Jetzt kommt Ostasios Gemahlin zum Papste und offenbart ihm, daß Arnold bei ihrem Manne, für den sie um Verzeihung bittet, verborgen sei. Da Ostasio aber der stolzeste Feind des Kaiserreiches ist, bemächtigt sich Barbarossa seiner, während der Papst Arnold in der Engelsburg einkerkert und das aufständische Volk von den Deutschen hingemetzelt wird. Endlich wird Arnold, da er die Ketzerei nicht abschwören will, verbrannt und seine Asche in den Tiber gestreut.

„Arnaldo“ ist eher ein episches Gedicht als eine Tragödie, denn ihm fehlt es gänzlich an einer wirklich dramatischen Handlung. Der Held selbst, wie die Geschichte und Niccolini ihn darstellen, ist kein Staatsmann, der er sein müßte, um im Mittelpunkte eines Drama zu stehen, sondern ein Visionär und Fanatiker, also eine Persönlichkeit, die nie die Hauptrolle einer Tragödie spielen kann. Außerdem ist er nicht einmal der geschichtliche Arnold des 12. Jahrhunderts, denn dieser wäre lächerlich gewesen, wenn er wie sein Namensbruder in dem Trauerspiel zu dem mittelalterlichen Volke, das schreit „Es lebe, wer siegt!“, von Gerechtigkeit und Gesetzen gesprochen und versucht hätte, den Papst zum Verzicht auf die weltliche Macht zu überreden. Der Arnold des Trauerspiels, der lange Reden hält, von Märtyrertum und Freiheit spricht, die Bischöfe tadelt und die Römer an ihre ruhmvolle Vergangenheit erinnert, ist vielmehr Niccolini selbst mit seinen antipäpstlichen politischen Anschauungen des 19. Jahrhunderts. Niccolini war einer der größten Italiener seiner Zeit, aber kein großer Dichter. Seine Gedanken haben etwas Vages und Unbestimmtes, das ihn daran hindert, feste, scharf ausgeprägte Charaktere zu zeichnen, ohne die keine Tragödie bestehen kann. Auch seine letzte Tragödie: „Filippo Strozzi“ (1847), die den Fall der florentiner Republik und das Aufblühen der mediceischen Herrschaft behandelt, ist mehr ein episches Gedicht als ein Trauerspiel. Sie behandelt die bekannte geschichtliche Thatsache, daß der berühmte florentiner Bankier und Staatsmann, um nicht Cosimos I. unerbittlicher Rache zum Opfer zu fallen, Selbstmord beging.

Unter den unbedeutenderen romantischen Tragikern, d. h. Verfassern geschichtlicher Trauerspiele, sind nur Fabbri, Tedaldi-Fores und Marenco kurzer Erwähnung wert. Alle drei beginnen als Schüler Alfieris und enden als Romantiker und Anhänger Manzonis.

Eduardo Fabbri aus Cesena (1778–1853), ein Anhänger Murats und glühender Patriot, wurde 1825 zu lebenslänglichem Kerker verurteilt, aber schon 1831 wieder entlassen. Auch er schrieb eine „Francesca da Rimini“ (1801). Sie wurde zwar zehn Jahre vor dem gleichnamigen Stücke Pellicos verfaßt, aber erst nach diesem veröffentlicht und von einigen Kritikern für besser im Aufbau und in der Charakterzeichnung gehalten. Die berühmtesten von Fabbris zwölf teilweise noch ungedruckten Stücken sind die „Stefania“ (1822—24) und „I Cesenati del 1377“ (Die Bewohner Cesenas von 1377, 1835–43). Der Dichter, der

gleichfalls Shakespeare bewundert, hält darin wie Niccolini einen Mittelweg zwischen den Romantikern und den Klassizisten inne.

Luigi Carlo Tedaldi-Fores aus Cremona (1793–1829), einer der eifrigsten Romantiker, trat nach einer „Canace" (1816) im Stile Alfieris mit der mittelmäßigen „Beatrice Tenda" (1825) in die neue dramatische Schule ein. Von dieser Tragödie und Fabbris „Francesca" schrieb Foscolo, es seien Trauerspiele zweier Männer „von glücklich beanlagtem und hochgebildetem Geiste, die aber nicht geschaffen seien, jemals wirkliche Dichter zu werden". Goethe jedoch, der in der Zeitschrift „Über Kunst und Altertum" Tedaldi-Fores' „Sulla mitologia difesa da Vincenzo Monti. Meditazioni poetiche" (Über die von Vincenzo Monti verteidigte Mythologie. Dichterische Betrachtungen, 1825) besprach, scheint die „Beatrice" geschätzt zu haben. Andere Tragödien Tedaldi-Fores', nach romantischem Brauch von geschichtlichen Bemerkungen und litterarischen Untersuchungen begleitet, waren „Bondelmonte" (1824) und „I Fieschi e i Doria" (1826).

Carlo Marenco aus Cassalnovo in der Lomellina (1800–1846) lebte fern von der Politik und trat mit einem neuen „Bondelmonte e gli Amedei" (1828), seinem besten Trauerspiel, in die Schar der Romantiker ein. Er bevorzugte wie die neue Schule eine breite Entwickelung der dramatischen Handlung und teilte mit ihr auch die Verwerfung der Einheit von Zeit und Ort, aber in der Kunst, den tragischen Knoten zu schürzen und zu lösen, blieb er Alfieri treu. Noch vor Niccolini hatte Marenco einen ganz mittelmäßigen „Arnaldo da Brescia" geschrieben (1834). Von seinen vierzehn späteren Tragödien oder besser Familiendramen wurde nur die „Pia de' Tolomei", eine Vermengung der römischen Lucrezia mit der biblischen Susanna, einigermaßen populär. Und wie er hier eine von Dante geschaffene Gestalt in den Mittelpunkt seines Dramas stellte, so verwendete er auch in seinem „Corso Donati" und seinem „Conte Ugolino" aus der „Göttlichen Komödie" bekannte Personen als Helden seiner Tragödien.

Ein neues romantisches Drama über die „Vespri siciliani" (Die Sizilianische Vesper, 1842) verfaßte Pasquale de Virgilii aus Chieti (1812–76), der in London, Paris und im Orient lebte. Selbst Niccolini bekannte, daß dieses Stück den Stoff „in tieferer Weise" als sein „Procida" behandele. Von De Virgilii haben wir ferner noch zwei ähnliche große geschichtliche Dramen: „Masaniello" (1840) und „Cola da Rienzo" (1861). Die drei Stücke bilden eine Trilogie, in der die Volksrevolution, die der Verhungerten, die aristokratische Revolution, die der Ehrgeizigen, und die litterarische Revolution, die der Litteraten, dargestellt sind. Es sind drei geschichtliche Dramen in großen Maßstäben, denen Shakespeares nachgeahmt, wie der Dichter ihn auffaßte, d. h. sehr übertrieben, mit übermäßig breiter Handlung, ohne jegliche Einheit von Ort und Zeit. Die historische Thatsache ist vom Anfang bis zum Ende ausführlich dargestellt, und da jede Episode zu einer vollentwickelten Handlung ausgesponnen wird, so sind diese Dramen eine Reihenfolge zahlreicher geschichtlicher Darstellungen, die sich aber nicht zu einem einheitlichen Gesamtbilde ordnen. Die Charaktere sind Zerrbilder der Shakespearischen, und die Form ist ganz gewöhnlich. Wie man sieht, gehört De Virgilii nicht zur italienischen Romantik, am wenigsten zu der Schule Manzonis, sondern er schloß sich vielmehr der übertriebenen Manier Victor Hugos an, von der er sich hatte bestechen lassen, obwohl er Schiller und Byron kannte. Von ersterem hatte er die „Kindsmörderin" übersetzt, von letzterem fast alle Dramen (1835 ff.).

Neben dem mehr oder minder zügellosen romantischen Drama lebte auch noch das klassische Drama in Neapel. Sein Hauptvertreter war der Herzog von Ventignano, Cesare della

Valle (1780? 1860), der auch eine Satire gegen die Romantiker schrieb: „Il secolo XIX" (Das neunzehnte Jahrhundert). Unter seinen Tragödien, die fast alle klassische Stoffe behandeln, ist die „Medea" die bekannteste.

Das Melodrama in Metastasios Manier wurde in dieser Periode am erfolgreichsten von Felice Romani aus Genua (1788 1865) gepflegt, der auch Kritiker und Journalist war. Seine den Franzosen nachgeahmten und von Bellini in Musik gesetzten Melodramen, wie „Il Pirata" (Der Seeräuber, 1827), „La Straniera" (Die Fremde, 1829), „Norma" (1831), die Chateaubriand's Velleda („Les Martyrs") nachgebildet ist, und „La Sonnambula" (Die Nachtwandlerin, 1831), sind sehr verbreitet und beliebt; ebenso der Scribes „Philtre" entnommene, von Donizetti komponierte „Elixir d'amore" (Der Liebestrank), ein komisches Drama, und die Melodramen „Anna Bolena" (1830) und „Parisina" (1833), die derselbe Meister in Musik setzte.

Von den verschiedenen Arten des Dramas bleiben in dieser Periode nur zwei in Blute: Komödie und Tragodie. Letztere teilt sich in zwei Schulen, die klassische mit Alfieri an der Spitze und die romantische mit Manzoni als Führer. Alfieris Tragödie, die unbewußt dem griechisch-französischen System Corneilles, Racines und Voltaires folgt, bleibt bei seinen Nachahmern im großen und ganzen so, wie er sie ausgebaut hatte: die Beschränkung der Personenzahl bis aufs äußerste, eine gräßliche, wilde und leidenschaftliche Handlung, eine schnelle, ja überstürzte Katastrophe und das Festhalten an den drei Einheiten charakterisieren sie. Manzonis Tragödie, die sich nach den Tragödien Shakespeares und seiner deutschen Nachahmer richtet, vernachlässigt die Einheit von Zeit und Ort und stellt die Thatsachen und die Charaktere in geschichtlicher Entwickelung mit wohlthuender Lebhaftigkeit und Pathos dar. Beiden Schulen gehören Pellico und Niccolini an. Letzterer hat aber, wie im allgemeinen fast alle Verfasser von Tragödien dieser Periode, besonders ausgesprochen und scharf die politische und patriotische Absicht im Auge. Goldonis Komödie, die ihren Ausgang von Machiavelli und Molière nahm, formt sich bei seinen zahlreichen Nachahmern allmählich von einer ausschließlich venezianischen zu einer italienischen um.

2. Satire, Lehrdichtung und Lyrik.

a. Die Satire und die Lehrdichtung.

Venedig, das allmählich von seiner einstigen Größe herabgesunken war, hatte im 18. Jahrhundert den traurigen Ruhm, die verderbteste unter den italienischen Städten zu sein: die französischen Sitten, die, wie wir sahen, schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien eingedrungen waren, hatten es zu einem reinen Sybaris verwandelt. Die Frau war der Mittelpunkt dieser Welt von Müßiggängern: sie beherrschte despotisch das Privatleben und richtete die Gatten und die „dienenden Ritter", die sogenannten „Cicisbei", durch ihren übermäßigen Luxus zu Grunde. Um diesen Aufwand bestreiten zu können, frönte jung und alt dem Spiele, dem die Venezianer einen Tempel errichtet hatten, den berühmten „Ridotto" (Gesellschaftshaus), „der unter dem Schutze des Gesetzes in einer einzigen Nacht ganze Vermögen verschlang und oft die reichsten Familien an den Bettelstab brachte" (Malamani). Im Rate der Pregadi (Senatoren) beschleunigten die einen Patrizier die Beratungen, um zum Ball oder in die Oper eilen zu können, und andere trugen gleich ihre Lieblingskleidung, die des Arlecchino, bei sich, um sie bei der Heimkehr anzuziehen und in der Stadt den Spaßmacher zu spielen. So weit war es mit der alten Königin der Meere gekommen! Man kann geradezu sagen, daß die Republik schon tot war, bevor Napoleon sie 1797 an Österreich verkaufte.

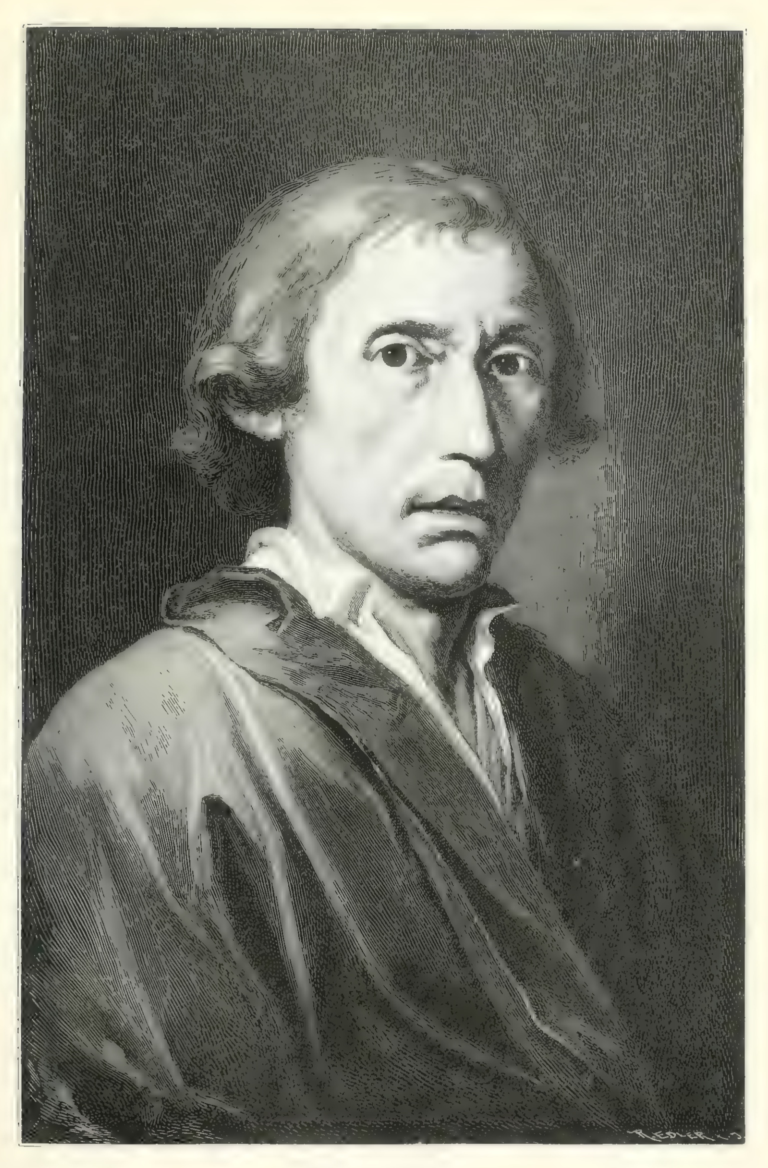
Es ist leicht erklärlich, daß gegen solche Verderbnis die Satire auftrat, um den Untergang des Vaterlandes zu beklagen, und zahlreich sind daher die venezianischen Satiriker dieser Zeit. Ein Teil von ihnen schrieb ohne weiteres in dem eigenen heiteren Dialekt, der Amtssprache der Republik, ein anderer toskanisch, indem er die Tradition des 16. und 17. Jahrhunderts fortsetzte. Unter ersteren sind die bekanntesten, von dem bereits erwähnten Bartolommeo Dotti (vgl. S. 423) abgesehen, zwei Abate, Angelo Maria Labia (1709—75) und Angelo Maria Barbaro (1726—78), besonders letzterer, ein launischer, ausschweifender Priester, aber ein wirkungsvoller Dichter, „der die Sitte geißelte und sich nach der Größe der Ahnen sehnte" (Malamani).



Gasparo Gozzi. Nach dem Kupferstich von Francesco Bartolozzi in den „Opere di Gasparo Gozzi", Venedig 1794.

In der zweiten Gruppe erhebt sich, durch seine Urbanität und seine Kunst der größte unter den damaligen venezianischen Schriftstellern nach Goldoni, Gasparo Gozzi (1713—86; s. die nebenstehende Abbildung), ein Bruder Carlo Gozzis. Um seine Vermögensverhältnisse aufzubessern, übernahm der Dichter 1758 die Leitung des Theaters Sant' Angelo, für das er schon französische Theaterstücke übersetzt und eingerichtet hatte, aber er verschlechterte dadurch seine Lage nur noch und mußte nunmehr Übersetzungen anfertigen, um leben zu können. Den 1760 erbetenen Lehrstuhl konnte er nicht erlangen, aber zwei Jahre danach bekam er das Amt eines Zensors, Aufsehers des Buchdruckereigewerbes und Schulinspektors in Padua (1774), wo er von nun an fast immer wohnte, und wo er bei einem heftigen Fieberanfalle einen Selbstmordversuch beging, indem er sich in die Brenta stürzte (1777). Eine vornehme Gönnerin, die Prokuratorin Caterina Dolfina Tron, die ihn schon über zehn Jahre unterstützt hatte, rettete ihn. Als seine Frau, die Dichterin Luisa Bergalli, 1779 gestorben war, ließ er seine ganze Habe seinem einzigen Sohne und heiratete eine junge Französin, Sara Cénet, die ihm bis zu seinem Tode treu zur Seite stand.

Gozzi verfaßte elegante und feine Scherzgedichte, weswegen er einer der letzten bernesken Dichter genannt wurde, und er ist berühmt durch seine zwanzig „Sermoni" in reimlosen Versen (1750—55), worin er Chiabrera (vgl. S. 398) nachahmt. Er übertraf sein Vorbild aber, wenn auch nicht im Stile, so doch „in der Mannigfaltigkeit der Stoffe, in der Schilderung der Volksbelustigungen, in der philosophischen Betrachtung der menschlichen Thorheiten und vor allem in liebenswürdiger Schwermut" (Zanella). Mit Horazens Urbanität verband er Lukians Geist und mit beiden seine eigene reiche Phantasie und sein edles Gemüt.



Giuseppe Parini.

Nach dem Gemälde von Martin Knoller, in der Pinakothek der Brera zu Mailand.



Nach dem Stoffe pflegt man die Sermone Gozzis in drei Gruppen zu zerlegen, je nachdem sie die venezianischen Sitten geißeln oder den schlechten Geschmack in der Litteratur tadeln oder endlich die Wechselfälle seines eigenen mühereichen Lebens erzählen. In der ersten Gruppe sind besonders die über die „Freundschaft einiger“, nämlich der zudringlichen Müßiggänger Venedigs (I), und über die „Modernen Verliebten“ (II) bemerkenswert, „wirkliche Genrebilder, die an gewisse Gemälde des jungen Tiepolo erinnern“ (Carducci). In dem zweiten schildert er einen Cicisbeo, der zum Kauf „holländischer Stecknadeln“ und „deutscher Haarnadeln“ auszieht, die er stets zum Dienste seiner Dame bei sich führen muß, in einem anderen (VI, über die „Sommerfrische“) macht auch er, wie Goldoni, die Sucht der Bürgerfamilien lächerlich, mit dem Adel in der Sommerfrische wetteifern zu wollen, und wieder in einem anderen ist der berühmte Abendspaziergang geschildert, den die Venezianerinnen bei Mondschein auf der Piazza San Marco zu unternehmen pflegen. Die Sermone der zweiten Gruppe sind besonders gegen Frugoni (vgl. S. 416) gerichtet, den der Dichter auch in einem berühmten Sonett verspottet.

Gozzi rief unter den Venezianern geradezu eine Schule hervor, und der erste seiner Schüler war der Abate Giannantonio de Luca (1737?—72?). Seine Sermone in reimlosen Versen fanden Montis begeisterten Beifall. Die Unvollkommenheiten und Gebrechen der eleganten Gesellschaft, in der er lebte, tadelte Ippolito Pindemonte (vgl. S. 500) in seinen dreizehn „Sermoni“ (1819), worin er Gozzi ziemlich sklavisch nachahmte. Er rügt besonders die kleinen, nicht die großen Fehler der besseren Klassen, z. B. die „unhofliche Höflichkeit“. Einige seiner zwölf „Epistole“ (1784—1803), ein Gegenstück der „Sermoni“, sind an berühmte Tote gerichtet (Homer, Virgil, Fracastoro u. s. w.), andere an namhafte Zeitgenossen (Vittorelli, Bertòla, Mazza, Maffei, Angelica Kauffmann). Pindemonte, der an den alten Bräuchen hartnäckig festhielt, beklagte die Neuerungen, welchen die französische Revolution in Italien Eingang verschafft hatte, und geißelte zornig die Verwüstungen und Mordthaten, welche die Franzosen an den Ufern der Etsch begingen. An Pindemonte sind einige der besten Sermone Clementino Vannettis aus Rovereto (1754—1821) gerichtet, des angesehensten Kritikers dieser Dichtform. Er gehörte auch zu Gozzis Schule, folgte aber zu sklavisch der Manier des Horaz, den er in drei Bänden „Osservazioni“ (Bemerkungen, 1792) erläutert hatte. Ein Schüler, Freund und Anhänger Gozzis war der Abate Angelo Dalmistro (1754—1839), der auch ein Gedicht „Il puro omaggio a Napoleone il grande“ (Die reine Huldigung für Napoleon den Großen, 1810) verfaßte, worin er alle kriegerischen und politischen Thaten des Helden besang, und ferner gehören zu Gozzis Schule Giuseppe Gennari aus Padua (1721—1800) und Giuseppe Barbieri aus Bassano (1783—1852). Sie endet mit Luigi Carrér aus Venedig (1801 bis 1850), den wir unter den Lyrikern näher kennen lernen werden.

Gozzi hatte den venezianer Adel nur verdeckt getroffen, aber fast gleichzeitig mit ihm stellte der große mailänder Dichter Giuseppe Parini (1729—99; s. die beigeheftete Tafel „Giuseppe Parini“), der in Bosisio am See Pusiano (früher Eupilis) aus niederer Familie geboren worden war, in einem berühmten, scheinbar didaktischen, im Grunde aber satirischen Gedichte den verderbten und verkommenen Adel seines Landes aufs deutlichste und gründlichste dar. Der „Giorno“ (Der Tag), woran der Dichter von 1760 bis an sein Lebensende arbeitete, zerfällt in vier Teile, deren erste beiden: „Il Mattino“ (Der Morgen) und „Il Mezzogiorno“ (Der Mittag), 1763 und 1765 von Parini selbst veröffentlicht wurden, während „Il Vespro“ (Der Abend) und „La Notte“ (Die Nacht) erst 1801—1804 mit des Dichters übrigen Werken von seinem Freunde und Schüler Francesco Reina herausgegeben wurden.

Parini war 1738 von seinem Vater, einem Seidenhändler, nach Mailand gebracht und einer Tante anvertraut worden, die ihm eine jährliche Rente unter der Bedingung hinterließ, daß er Priester werden würde. So schlug er denn die geistliche Laufbahn ein und empfing 1754

die Priesterweihe. Zwei Jahre früher hatte er seine ersten Gedichte veröffentlicht: „Alcune poesie di Ripano Eupilino" (Einige Gedichte von Ripano Eupilino [Parino vom Eupilis]), und schon seit 1742 war er Mitglied der Akademie der Trasformati. Als Lehrer junger Patrizier kam er täglich in die Häuser der Adligen und traf dort immer eine gewaltige Menge Müßiggänger und Dummköpfe, deren Fehler und Laster er zu dulden gezwungen war, ohne reden zu dürfen. Sie erregten seine Galle, und so kam ihm der Gedanke, den müßigen Tag eines dieser erlauchten Vagabunden zum Gegenstande eines satirischen Gedichtes zu machen. Besonders im Hause Serbelloni, wo Parini sieben Jahre als Erzieher dreier Knaben lebte, „konnte er gegen 1760, in der Blüte der Jahre und des Geistes, ... das Schauspiel der verfallenden Aristokratie ganz aus der Nähe, wie aus einer Loge im Theater, studieren" (Carducci). Nachdem er dieses Haus verlassen hatte, weil er für die junge Tochter des Schöpfers der Symphonie, Giovan Battista Sammartino, Partei ergriff, welche von der Gräfin Serbelloni geohrfeigt worden war, lebte er in „erbarmenswertem Zustande". Ihm fehlte sogar das Nötigste für seine arme Mutter, die er bei sich hatte, und er mußte sich das Geld für den Druck des ersten Teiles seines Gedichtes von Freunden borgen.

Nachdem der Dichter in einer in Prosa abgefaßten Zueignung den ersten Teil des „Giorno", den „Morgen", der Mode gewidmet hat, die damals „als höchste Gottheit" verehrt wurde, beginnt er seinen adligen Zögling, den „jungen Herrn", zu belehren, wie er „sich die langweiligen, endlosen Tage seines Lebens vertreiben könne", indem er ihm vorführt, welches seine Arbeiten morgens, mittags und abends sein mußten. Der „junge Herr", der Frankreich und England durchreist hat, wo er eifrig die Häuser der Wollust und des Spiels besuchte, muß sich jetzt ausruhen und darf sich daher weder dem gefährlichen, blutigen Waffenhandwerk noch den öden Studien widmen. Seine Beschäftigungen müssen viel süßere sein. Da er erst beim Morgengrauen zu Bett gegangen ist, wenn sich der Arbeiter schon wieder aufmacht, um an sein Tagewerk zu eilen, erwacht der junge Herr nicht eher, als bis die Sonne schon hoch am Himmel steht; aber auch jetzt erhebe er sich noch nicht aus den Kissen. Er rufe vielmehr sofort seinen Diener mit der Glocke herbei, daß er die Fenster ein wenig öffne, befehle nach seinem Geschmack Kaffee oder Schokolade und empfange inzwischen nicht etwa den Schneider, der schon lange vergeblich auf Bezahlung wartet, oder den Advokaten, der sein Vermögen verwaltet, oder den Gutsaufseher, sondern seinen Lehrer für Tanz, Gesang, Violinspiel und Französisch, freilich nicht, um etwas zu lernen, sondern um sich an der Erzählung der neuesten Skandalgeschichten aus der vornehmen Welt zu ergötzen. Inzwischen wird es Zeit, aufzustehen. Die Diener stürzen herbei, und der eine zieht ihn an, der andere wäscht ihn. Der erste Gedanke danach gehöre der Gefährtin seiner Tage, der Dame, deren „dienender Ritter" er ist: ein Lakai eile hin, um sich nach ihrem Befinden zu erkundigen, obgleich sie der Herr noch kurz vor Ende der Nacht nach ihrem Palast begleitet hat. Inzwischen schreite der junge Mann „zum schwersten und größten Werke des Tages", zur Toilette, und vertraue sich dem Friseur an. Während dieser aber seine lange Arbeit vollendet, soll er nicht unthätig bleiben: er öffne aufs Geratewohl, um seine müden Gedanken anzuregen, einen der eleganten, aber schlüpfrigen französischen Bände, die seinen Toilettentisch bedecken: ein Buch mit obscönen Bildern, die „Pucelle" Voltaires oder die „Contes" La Fontaines. Manchmal unterbreche er die Lektüre, um den Händler, der angeblich fremde, aber in Wirklichkeit in Italien selbst angefertigte Waren bringt, und den Miniaturmaler zu empfangen, der die schönen Damen abkonterfeit. Nachdem die Frisur fertig ist, schreite man zum Pudern u. s. f. — immer wird alles mit gleicher Ausführlichkeit und Ironie vorgeschrieben.

Die ganze Zeit direkt vor und nach Mittag widme der junge Herr dem Essen, dem Kaffeetrinken und dem Spiel. Die Dame hat gerade ihre Toilette vollendet, wenn er kommt. Er verneige sich, küsse ihr zweimal die Hand, setze sich dicht neben sie und raune ihr „unbekannte Reden" unter Lächeln und Blicken zu, die Liebe bedeuten oder doch erheucheln. Manchmal aber stelle er sich eifersüchtig und zanke sich ein wenig mit seiner Angebeteten, um die Eintönigkeit zu unterbrechen. Steht das Essen bereit, so führe der Ritter seine Dame zu Tisch. Ihnen folgen die Gäste und als letzter der Gatte der Dame, und zwar speisen sie nicht, um ihren Hunger zu stillen wie alle Tiere und das Volk, sondern um die Leckerbissen zu genießen, die Küche und Keller zu bieten vermögen. Denn das Vergnügen teilte die Menschen, die erst alle gleich

waren: die Adligen bekamen die feinsten Sinne. Die Gäste mogen sitzen, wo sie wollen, der Ritter aber habe seinen Platz stets neben seiner Dame. Er reiche ihr das vergoldete Messer, damit sie, von allen Anwesenden mit Ausnahme des gefühllosen Gemahls bewundert, zierlich das Fleisch zerlege. Will sie das nicht, so soll er selbst dies Amt nicht weniger glänzend verrichten. Inzwischen ist es gut, den Blick auch einmal über die wunderlichsten der Gäste schweifen zu lassen, z. B. jenen dicken Fresser und Feinschmecker dort oder jenen mageren Pythagoreer, der aus Mitleid mit den Tieren nur Pflanzenkost anrührt. Wie gut vermag er des jungen Herrn Dame zu verstehen, die eines Tages einen Diener fortjagte, weil er ihrer Lieblingshündin, die ihn spielend gebissen hatte, einen Fußtritt versetzte! Aus Zorn und Schmerz fiel sie in Ohnmacht (s. die nebenstehende Abbildung). Nichts half es, daß jener Diener zu ihren ältesten und treuesten gehörte, nichts halfen seine Bitten und Versprechen: er wurde fortgejagt, und keine Dame nahm ihn je wieder unter ihr Gesinde auf, weil er behaftet war mit jener „furchtbaren Missethat“: als Bettler mußte er sein Leben fristen, und die Hündin war gerächt.



Eine Szene aus dem „Giorno“ Parinis. Nach einem Stich von Gallieni (Zeichnung von Fornari) in den „Poesie di Giuseppe Parini“, Mailand 1890.

Parini hatte versprochen, den beiden ersten von ihm veröffentlichten Teilen den „Abend“ (Sera) als dritten folgen zu lassen, teilte diesen aber später in „Abend“ (Vespro) und „Nacht“ (Notte) und brachte im „Vespro“ die Beschreibungen des Sonnenunterganges und der Spazierfahrt unter, die ursprünglich zum „Mezzogiorno“ gehörten. Der „Vespro“ und die „Notte“ wurden jedoch nicht vollendet. Der „Nacht“ fehlt der letzte Abschnitt, wo der Dichter seinen Helden ins Theater begleiten mußte, ganz: nur Notizen in Prosa sind davon vorhanden. Man weiß nicht genau, warum das Gedicht nicht zu Ende geführt wurde. Wahrscheinlich fühlte sich Parini nach der Veröffentlichung der beiden ersten Teile vom österreichischen Hofe fast ganz vernachlässigt, vielleicht auch widerstrebte es ihm, nach der französischen Revolution noch gegen „den toten Leib des Adels“ zu wüten, schrieb er doch selbst in seinen Papieren: „Es stürzen Reiche, während ich singe, und es ändern sich die galanten Moden.“

Die Satire des „Giorno“ ist unpersönlich, Parini wendet sich an einen jungen Herrn aus dem alten Feudal- oder dem jungen Geldadel, wer immer er auch sei. Obgleich der Fürst

Alberigo di Belgioioso, mit dem Parini in irgend einem adligen Hause zusammentraf, fast alle Eigenschaften des Helden besaß, ist es doch ausgeschlossen, daß der Dichter gerade ihn und ihn allein beschreiben wollte: Alberigo ist vielmehr nur einer der vielen Adligen gewesen, die Parini als Vorbild zu seinem „jungen Herrn" benutzte. Indem der Satiriker in diesem „die Vorrechte und Vorurteile, die Energielosigkeit, den Luxus und die schlechte Sitte einer ganzen Klasse von Menschen" personifizierte, wollte er in Voraussicht der philanthropischen und sozialen Reformen Kaiser Josephs II. von Österreich „die Sitten bessern, den müßigen und aufgeblasenen Adel dazu bringen, sich vor sich selber zu schämen, ihm eine gesündere Vorstellung vom Leben einflößen, ihm seine Pflichten andeuten und ihn vielleicht vom unmittelbar drohenden Untergange retten" (Bertana). Er wollte die Umkehr, nicht den Tod der Aristokratie, und es war daher eine Übertreibung, wenn man behauptete, er habe „einen Kampf gegen das Vorrecht des Blutes gekämpft", oder er sei „ein Revolutionär vor der Revolution" gewesen. Er hatte im Gegenteil gar keine „revolutionäre Kraft oder Ungeduld, sondern vielmehr die innere Überzeugung, daß die Lage des Menschen durch die Macht der Vernunft und der Gerechtigkeit schon von allein besser werden würde. Daher ist seine Darstellung zwar belebt, aber dabei ruhig: sie hat mehr den Ernst der Ode als die Leidenschaft des Hymnus. Man konnte ihn einen Römer in der Toga nennen, der nicht Tugend predigt, sondern ein Gesetz bekannt gibt, überzeugt, daß es von jedem als billig anerkannt und befolgt werden wird. Sein Wort ist edel, voll Sinn, selten erregt, stets gerecht wie das eines Mannes, der weit mehr Gedanken hat, als er ausspricht, und der seine Natur zu zügeln und zu lenken versteht. Dieser volle Besitz seiner selbst, die höchste Eigenschaft des Künstlers, macht Parini zu einem Muster, das Goethe sehr nahe steht" (De Sanctis). Im Grunde wiederholt er gegen den Adel nur die unschuldigen Vorwürfe, die schon in der italienischen Litteratur des voraufgehenden Jahrhunderts erhoben worden waren, und auch die revolutionären oder besser demokratischen Gedanken, die man im „Giorno" antrifft, waren schon bei den italienischen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts häufig genug zu finden.

Parinis Satire ist aber nicht nur gegen die lasterhafte Aristokratie gerichtet, sondern auch gegen das Bürgertum, das die Lebensgewohnheiten des Adels nachahmte und dessen Schwächen und Vorurteile zum größten Teile erbte. Parini ging anderseits im „Giorno" sogar noch über die Gedanken der Revolution hinaus, indem er auch die Rechte des niedrigsten Volkes vertrat, der wahrhaft Unterdrückten und Enterbten. Und nicht weniger als die Menschheit liebte er sein Vaterland und die Familie.

Parinis „Giorno" steht für sich und in keinem Zusammenhang mit den übrigen litterarischen oder volkstümlichen Satiren aller Zeiten. Und doch hat man behauptet, daß dem Dichter Alexander Popes „Rape of the Lock" als Muster vorgeschwebt habe, vor allem in Bezug auf die feine, schneidende Ironie. Parini kannte sicher die Schriftsteller, welche die Ironie als Waffe benutzt hatten, um Laster und Vorurteile zu bekämpfen, und einer lateinischen Satire des Jesuiten Giovan Lorenzo Lucchesini (1638—1716) auf die Beschäftigungen eines liederlichen Jünglings am Morgen sowie einigen Gedichten Settanos (vgl. S. 422) und vor allem Cordaras (vgl. S. 423) und Martellis (vgl. S. 428) steht das Gedicht Parinis in der That ziemlich nahe, aber doch auch ihnen nicht so nahe, daß man von einem Abhängigkeitsverhältnis des jüngeren von den älteren Dichtern reden könnte.

Seinem Stoffe nach kann man den „Giorno" ein beschreibend-lehrhaftes Gedicht nennen, und ganz richtig wurde er mit Virgils „Georgica" verglichen, denn mehr als eine Eigenschaft hat er mit dieser gemein. „Aber in den Episoden schweift der italienische Dichter weniger ab als

der Lateiner, und so ist der „Giorno“ in Erfindung, Gruppierung, Verknüpfung der Teile mit dem Ganzen der „Georgica“ überlegen“ (Foscolo), zumal da Parini neue und abwechselungsreiche Beschreibungen aufweist; die des Morgens und der Nacht gehören zu den besten in der neueren italienischen Dichtung.

Um den Stoff zu beleben und die Situationen auszumalen, verwendet Parini Bilder, Vergleiche und Umschreibungen. Dieser „Virgil des neuen Italien“ (Leopardi), der auf diese Weise die Dichtersprache seiner Zeit umgestaltete und erweiterte, hat auch im Stil virgilische Eigentümlichkeiten. Gleichfalls auf Virgil griff er zurück, um den in den Händen seiner Zeitgenossen mit Ausnahme Martellis alt und schwach gewordenen „verso sciolto“ (vgl. S. 428) zu verjüngen. Parinis Elfsilbler besitzt alle Schönheiten: er ist „bald flüssig und bald weich, bald rauh und schneidend, schmachtend oder kraftvoll, schnell oder langsam“ (Gargallo).

Kaum waren sie erschienen, so fanden die Gedichte Parinis auch schon großen Anklang und ungeheuer viele Nachahmer. Einige davon wagten es, dem unvollendeten Werke eine Fortsetzung zu geben. So wollte der junge veroneser Advokat Giambattista Mutinelli (1747–1823) mit seiner „Sera“ (1767) den „Mattino“ und „Mezzogiorno“ fortsetzen, die damals erst allein gedruckt waren. Das Gedicht war aber nichts als eine sklavische Nachahmung. Als von einem „bekannten mailänder Schriftsteller“ herrührend wurden drei weitere Gedichte veröffentlicht (1768): „Il mattino d'Elisa“ (Elisens Morgen), „Il cavaliere del naso“ (Der Ritter mit der Nase) und „I nei“ (Die Schönpflästerchen), bloße Buchhändlerspekulationen ohne litterarischen Wert, die aber die Beliebtheit der Art zeigen. Die Verteidigung der ökonomischen und ästhetischen Lehren des franzosenfreundlichen Mailänders Pietro Verri, den wir bald kennen lernen werden, und den Parini in seinem ganzen Gedichte, besonders aber im „Mezzogiorno“, heftig angegriffen hatte, übernahm Giuseppe Colpani aus Brescia (1739–1822) in den beiden Gedichten „Il commercio“ (Der Handel, 1766) und „Il Gusto“ (Der Geschmack, 1767). In der „Toletta“ (Die Toilette) und der „Emilia“ (1780) kehrte er dann die Tendenz des „Mattino“ um und lehrte im Ernst, was dort ironisch gelehrt wurde. Ein anderer Brescianer, der Graf Durante Duranti (1718–80), dehnte die Satire nicht ohne Übertreibung auf die ganze „jetzige Sitte“ aus und beschrieb im „L'uso“ (Der Brauch), 1778–80) einen Ritter, der als Junggeselle, Gatte und Witwer ein Bösewicht ist. Der erträglichste unter Parinis Nachahmern war aber der Jesuit Clemente Bondi aus Parma (1742–1821), der als Professor an der Universität Padua lehrte, in seinen Satiren „La moda“ (Die Mode, 1777) und „Le conversazioni“ (Die Unterhaltungen, 1778). Ihn benutzte Delille in seinem Gedichte „La conversation“.

Inzwischen wuchs Parinis Ruhm. Als er 1766 einen Ruf nach Parma erhielt, wußte ihn Graf Firmian, der österreichische Statthalter der Lombardei, zum Bleiben in Mailand zu bewegen und gab ihm 1769 einen Lehrstuhl für Beredsamkeit, um den Jesuiten entgegenzuwirken. Nach deren Fall (1774) wurde Parinis Lehrauftrag dahin abgeändert, daß er von jetzt an über die „allgemeinen Grundsätze der schönen Künste“ lesen sollte, und diese Professur behielt er bis zu seinem Tode. Von Parini haben wir auch drei Sermone: „Il trionfo della spilorceria“ (Der Triumph der Knauserei), „Il Teatro“ (Das Theater) und „Lo studio“ (Das Studium). Es sind aber wirkliche Satiren, und sie benutzen auch das eigentliche Metrum der Satire, die Terzine. Mit dem „Giorno“ haben sie nichts gemein: sie haben nicht dessen feine Ironie, sondern die Galle Juvenals. Wie an Gozzi in Venetien, so schloß sich an Parini in der Lombardei eine ganze Schule von Satirikern an. Der gelehrte Dichter Lorenzo Mascheroni,

den wir bald näher kennen lernen werden, bediente sich ebenfalls der Terzine in seinem Sermon „Su la falsa eloquenza del pulpito" (Über die falsche Kanzelberedsamkeit, 1779), während Giuseppe Zanoia aus Genua (1752—1817), von Hause aus Architekt, den verso sciolto verwendete. Zanoias erster, bekannter Sermon: „Su le pie disposizioni testamentarie" (Über die frommen Testamentsbestimmungen), wurde sogar eine Zeitlang für ein Werk Parinis gehalten. Auch Foscolo und Manzoni gehören mit ihren Sermonen zu Parinis Schule. In dem einzigen, den Foscolo vollendete, wollte er mehr seine eigenen Fehler tadeln und bessern als die anderer. Aber der hochbegabte lyrische Dichter erhebt sich in der Satire wenig über die Mittelmäßigkeit und gleicht zu sehr Persius, dessen Dunkelheit er teilt. Von den drei in der Jugend (1803—1804) geschriebenen Sermonen Manzonis ist der erste, ein „Panegirico a Trimalcione" (Lobrede auf Trimalchio), voll Parinis Ironie; die beiden anderen geißeln die allgemeine Thorheit, Verse zu schreiben. Manzoni hatte, wie wir bei der Besprechung seiner „Verlobten" sehen werden, eine merkwürdige Begabung für die Satire, aber nicht Bosheit, sondern Zorn über die Verderbtheit der Zeit führte ihm die Feder. Später machte er in „L'ira di Apollo" (Der Zorn Apollos, 1816—18) die Klassizisten lächerlich. Im selben Jahre brachte Manzonis Freund und Parinis Schüler Giovanni Torti aus Mailand (1774—1852), der in hohem Alter als Rektor der dortigen Universität starb, viele Lehren der Romantiker in vier Sermonen „Sulla poesia" (Über die Poesie, 1818) in Terzinen.

Der Sermon wurde damals eine Waffe im Streite und von Monti in die Kämpfe zwischen Klassizisten und Romantikern hineingezogen, die zwischen 1820 und 1825 in Mailand ausgefochten wurden. Montis berühmter „Sermone su la Mitologia" (Sermon über die Mythologie, 1825) war gegen „die kühne nordische Schule", die romantische Litteratur, gerichtet, die in Nordeuropa entstanden war und als einen ihrer Hauptgrundsätze die Abschaffung der antiken Mythologie aufgestellt hatte.

In dem der Marchesa Antonietta Costa gewidmeten Sermon beklagt sich der Dichter, daß er die Hochzeit des Sohnes seiner Gönnerin nicht würdig besingen könne, weil alle antiken Götter zum Tode verurteilt, das Lächeln und das Schöne in Weinen und ins Schreckliche verwandelt worden seien und er nirgends mehr fröhliche Begeisterung schöpfen könne. Die ersten Dichter schufen, um zu ergötzen, so viele Gottheiten, als die Natur Wirkungen hervorbringt; aber dies ideale Reich ist von dem nordischen Genie zerstört worden. Und doch ist die Mythologie, welche die Wahrheit mit bezaubernder Hülle umgibt, notwendig, denn das Wahre an sich ist keine Dichtung. Sie kehre also wieder und gebe Amor Bogen und Pfeile, Venus ihren Gürtel zurück. Und diesen möge die Göttin der Marchesa Antonietta abtreten, die damit die Hexen des Nordens in die Flucht scheuchen und am Hochzeitsfeste ihres Sohnes die Tänze der Grazien wieder erwecken wird.

Was hier ins Treffen geführt wird, ist der alte Gedanke Tassos, daß die Wahrheit überzeugt, wenn sie in weiche Verse gegossen ist, sowie der landläufige Vorwurf, den man den Romantikern zu machen pflegte, und um jenem auch durch die That zum Siege zu verhelfen, verlieh Monti seinem Sermon allen Schmuck der Dichtkunst, Beispiele, Vergleiche, Fabeln u. s. w. Durch Verkleiden und Idealisieren hat er es aber nicht verstanden, das Wahre zu wirklicher Poesie umzuformen, denn unter der leuchtenden Oberfläche „bewahrt das Wahre seine wissenschaftliche Form", und seine Dichtung „bleibt im Grunde anmutige Beweisführung, reizende Prosa" (De Sanctis). Monti war damals alt und müde: in seinen Jugendarbeiten hatte er die Mythologie viel glänzender zu verwenden gewußt.

Gegen die in Montis Sermon geäußerten Gedanken traten verschiedene Schriftsteller auf, besonders im selben Jahre ein Freund Montis, Carlo Tedaldi-Fores (vgl. S. 510), der aus einem Klassizisten ein glühender Romantiker geworden war. Seine „poetischen Meditationen"

„Sulla mitologia difesa da Vincenzo Monti" (Über die von Vincenzo Monti verteidigte Mythologie, 1825) machte sogar Goethe in seiner Zeitschrift „Über Kunst und Altertum" zum Gegenstande einer Ankündigung.

Mit **Vittorio Alfieri** kehren wir zu der alten italienischen Satire des 16. und 17. Jahrhunderts zurück. Seine siebzehn kräftigen und männlichen Satiren, die alle, mit Ausnahme der ersten, zwischen 1792 und 1797 in Florenz geschrieben wurden, behalten das Versmaß der alten Satire, die Terzine, bei, verleihen dieser aber die Kraft und Erhabenheit, die ihr bisher fehlten. Sie vollenden zum Teil das Werk Gozzis und Parinis, zum Teil dehnen sie es auf das politische und soziale Gebiet aus. Die hohe Liebe, die Alfieri für die Kunst hegte, und das Bewußtsein seiner erhabenen politischen Ziele machten ihn zum Tragiker; dasselbe Bewußtsein sowie seine Melancholie, Unruhe und Reizbarkeit, die immer mehr zunahmen, als er die Freiheit von den Franzosen verraten und das Vaterland schwach und in Fesseln sah, machten ihn zum Satiriker, zum Verfasser der „Satire", des „Misogallo" und der „Epigrammi".

Wirkliche Satiren auf die Sitten der Zeit sind der Prolog („Il cavalier servente veterano", Der ausgediente dienende Ritter) und die sechste: „L'educazione" (Die Erziehung); sie behandeln Stoffe, die vor Alfieri schon Gozzi und Parini verwendet hatten, und zeigen den Einfluß dieser beiden Dichter.

Alfieris „Cavalier servente veterano" ist der „junge Herr" des „Giorno" in seinem Alter, wo er von seinen früheren Herrlichkeiten nur noch den Schein bewahrt hat. Von seiner Dame nur geduldet, um ihr bei ihren kleinen Intriguen zu helfen, und wie ein Lakai behandelt, lebt er in beständiger Qual und fühlt sich unglücklich, aber auch mutig genug, um sich „wie ein Tapferer" zu töten.

Diese Satire schließt gewissermaßen für Alfieri die alte Welt ab; darum stellte er sie den anderen als Prolog voran. Als er seine Satiren zu schreiben anfing, war die alte Gesellschaft, die der venezianische und der lombardische Satiriker lächerlich gemacht hatten, schon fast ganz zusammengestürzt: er brauchte sich also nicht mehr mit ihr zu beschäftigen und schrieb von Satiren auf die Sitten nur so viele, als er für nötig hielt, um gewisse schlimme Gebräuche zu bekämpfen, deren Verharren er befürchtete.

In der Satire über die Erziehung erscheint der „junge Herr" wieder, aber als Kind, wie er die ersten Schritte auf dem Wege thut, der ihn zum Untergang führen wird. Sein Lehrer, ein armer Abate, hat weiter keinen Besitz als gute Sitten und etwas Latein; er braucht aber auch gar keine größeren Kenntnisse zu haben, denn er hat nur der Gräfin Messe zu lesen, ihre sechs Knaben in Zucht zu halten und das Töchterchen ab und zu mit Arietten Metastasios bekannt zu machen. Dafür erhält er drei Thaler, drei weniger als der Kutscher. In der kurzen Satire (I) über die Könige (I re) sagt der Dichter, deren Laster und Natur zu beschreiben, habe er nicht nötig, weil die Könige ja schon abgeurteilt seien. Die Satire über die Großen (I grandi, II) betrifft die Höflinge, die gegen den König schüchtern, gegen die unter ihnen Stehenden aber frech sind. In der Satire über das „gemeine Volk" (La plebe, III) wird der Ursprung vieler dieser Adligen nachgewiesen, die oft aus der Hefe des Volkes stammen. Dies hat begriffen, wie man so hoch steigt, und wer am meisten Kühnheit und am wenigsten Skrupel hat, tritt vor und versucht diese Laufbahn auch. Gelingt es ihm, emporzuklimmen, so bringt er seinen Ursprung durch Geld in Vergessenheit, verschwägert sich mit erlauchten Familien und verschafft seinen Kindern Titel. Zwischen Adel und Volk steht endlich noch der Mittelstand der Advokaten, Kaufleute und „Schriftgelehrten": Alfieri haßte ihn mehr als alle anderen Stände, und in der vierten Satire (Sesqui-Plebe) beweist er, daß er der schlimmste sei.

In diesen vier Satiren geißelte Alfieri die einzelnen Klassen; in den anderen wendete er sich besonders gegen die schlechten sozialen Einrichtungen und Gewohnheiten.

Die vierzehnte, „La milizia" (Das Militärwesen), richtet sich vor allem gegen Friedrich den Großen, der seinen Staat zur Kaserne gemacht und die anderen Könige Europas gezwungen habe, „ihre Scher gen" zu verdreifachen, so daß die Tyrannei nie gestürzt werden könne und die Völker stets unter der Ausgabenlast für so viele Bewaffnete seufzen würden. In der Satire „Le leggi" (Die Gesetze, V) sagt er, die

gesetzlichen Bestimmungen seien nur geschaffen, um die Vorrechte der Großen zu stützen, und versichert, in Italien gingen selbst die Frauen mit kleinen, haarscharfen Dolchen einher, denn hier würde der Mord für eine „kleine“ Sünde gehalten; todeswürdige Verbrechen seien dagegen Reden, Schreiben und Denken. Die Satire auf den Handel (Il Commercio, XII) lehnt sich an Parini an, erweitert aber den Gegenstand: der Handel ist daran schuld, wenn das Leben keine Ideale mehr hat, durch ihn bereichert sich ein Volk zum Schaden des andern. „L'Antireligioneria“ (Die Antireligiosität, VII) ist gegen Voltaire gerichtet, der statt Philosophen Tausende von Schurken schuf und nicht aus Liebe zur Freiheit schrieb, sondern um Geld zu verdienen. Lebte er jetzt, so würde er seine Reichtümer verlieren oder gehenkt werden. Rein persönlichen Charakter haben die beiden Satiren „I Pedanti“ (Die Pedanten, VIII) und „I viaggi“ (Die Reisen, IX). Die erste wendet sich gegen die Kritiker von Alfieris Tragödien und verteidigt die neue Richtung, die er dem italienischen Theater gab, und in der anderen beschreibt er seine Reisen durch Europa und fällt über alle wichtigen Städte ein kurzes, scharfes Urteil. Berlin und Petersburg machen ihm den unvorteilhaftesten Eindruck, augenscheinlich, weil dort Friedrich der Große und Katharina leben, die Voltaire verehren. Das einzige Volk, das er bewundert, ist das englische.

Obgleich Alfieris Satire sich in den alten Formen des 16. und 17. Jahrhunderts hält, versucht sie, zu größerer Allgemeinheit emporzusteigen, und wird dadurch ganz modern. Zweck der Satire war nach des Dichters Ansicht nur, „das öffentliche Laster, aus dem, wie aus einer unreinen Quelle, alle privaten entspringen, zu entlarven, zu durchbohren, zu Boden zu werfen und zu vernichten“. Sehen wir von seiner Selbstbiographie und den „Rime“ ab, so finden wir in keiner anderen Schrift Alfieris so sehr ihn selbst wie in den Satiren. Dies verhinderte glücklicherweise, daß die Satiren zu allgemein wurden. Alfieri kann angesichts der Schäden seiner Zeit nicht ruhig bleiben: er lacht, weint, kämpft und knirscht. Manchmal wird sein Lachen Sarkasmus, der leichte Stich zur schweren Verwundung, und außer in den von Parinis Ironie gewürzten Satiren, welche die Sitten betreffen oder persönlich sind, herrscht in der ganzen Sammlung oft die bitterste Galle. Alfieris Zorn ist heftig und stark und gleicht in gewisser Weise dem Dantes, besonders in einigen gegen Voltaire gerichteten Stellen. Charakteristisch für seine Satiren sind gewisse Worte und Ausdrücke, die er sich selber geschaffen hat, z. B. serv' ama-onnibastante (etwa: allgenügender Liebediener) für cavaliere servente (dienender Ritter) und dergleichen mehr.

Oft trieb den Dichter das Bedürfnis, die Kraft der Satire zu erhöhen, zum Epigramm: viele epigrammatische Gedanken und Verse finden sich in seinen Satiren. Nicht weniger als dreiundsechzig wirkliche Epigramme aber enthält sein heftiges Buch gegen die Einrichtungen und Sitten des neuen Frankreich, das er „Il Misogallo“ (Der Franzosenfeind) betitelte, und das auch sechsundvierzig satirische Sonette, drei Prosastücke u. s. w. umfaßt. Die Abneigung Alfieris gegen die Franzosen rührt schon aus seiner Kindheit her, als der lächerliche französische Tanzmeister ihn mit seiner „marionettenhaften“ Kunst und seinem Menuett zugleich „zum Lachen und in Wut“ brachte, wie später immer die Franzosen und ihre Angelegenheiten. Diese Abneigung wuchs, als der Dichter in Paris (1787—92) mit eigenen Augen die blutigen Greuel der französischen Revolution ansehen konnte, und die Unbill, die er selbst erdulden mußte (vgl. S. 488), brachte sie auf den Gipfel und veranlaßte zwar nicht allein, aber hauptsächlich den „Misogallo“. Alfieri erklärte, und es liegt kein Grund vor, ihm nicht zu glauben, daß „niemand von denen, die ihn gekannt hätten, den nicht unedeln Zorn des ‚Misogallo‘ auf ein Geldinteresse zurückgeführt habe“. Die franzosenfeindlichen Schöpfungen, die das Buch enthält, wurden zum Teil vor 1789 geschrieben und nach und nach bis Ende 1796 verfaßt; aber erst 1793 kam Alfieri der Gedanke, sie in Auswahl zu einem einzigen Buche zu vereinigen. Einer der Gründe, die ihn dazu veranlaßten, das Werkchen herauszugeben, war der, daß er in seinen politischen Prosaschriften, wie wir sehen werden, schon vor der Revolution die

Intenzione dell'A…

Ove mai il presente Manoscritto per un qualche accidente, dalle mani di chi lo teneva in deposito passasse in altre, chiunque se ne troverà il possessore è pregato di regolarsi nel seguente modo. Essendo egli persona onesta, di libero e retto animo, s'informerà prima se l'Autore è ancora in vita; e dovunque il suddetto si trovi, lo farà partecipe d'aver egli presso di se questa sua Copia C. IV. e non ne farà nessun uso, finchè non abbia saputa la volontà del legittimo padrone di essa. Se poi l'Autore non esiste più, egli lo farà diligentemente stampare dove e quando si potrà; e non lo potendo egli, lo darà a chi lo possa fare senza compromettere se stesso, e per l'utile solo del pubblico.

Ma quand'anche la Sorte, nemica spessissimo delle più giuste intenzioni, facesse pur capitare questo Scritto alle mani stesse di un qualche Gallo, o amatore di essi e dell'iniquità, non si lusinghi Costui, col tenerlo celato, o coll'arderlo, di venir perciò a capo di annichilarlo. La cosa è oramai impossibile, stante la gran quantità di Copie che ne esistono, e tutte già sparse in varj paesi, e depositate come lo fu questa, in mani illibate, ed amiche dell'Autore e del Vero. Onde il Filogallo che lo avrà, anzi egli stesso farà meglio a stamparlo, per ritrarne per se quel lucro, che attesa la materia del Libro, non può mai riuscire nè dispregevole nè dubbio. quand'anche, a titolo di Scritto, egli fosse sprovvisto di ogni pregio letterario, e non valesse nulla più il Misogallo di quel che vagliano i Galli.

E mi pare, avendo spiegata la mia intenzione sì agli amici che ai nemici, di aver parlato a tutti; poichè nella gran Causa che pende pur troppo fra il Retto e l'Iniquo, degli Indifferenti non ve ne può mai essere nessuno.

Vittorio Alfieri.

Das Geleitwort zur vierten der zehn Abschriften von Alfieris „Misogallo".

Nach dem Original in der Stadt-Bibliothek zu Ferrara.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

Absicht des Verfassers.

Wenn jemals vorliegendes Manuskript durch irgend einen Zufall aus den Händen dessen, der es in Verwahrung hatte, in andere übergehen sollte, so wird jeder, der sich in seinem Besitz befinden wird, gebeten, sich in folgender Weise zu verhalten. Wenn er eine anständige Person von freier, ehrlicher Denkart ist, so soll er sich zunächst unterrichten, ob der Verfasser noch am Leben ist; und wo sich auch Obengenannter befinden mag, er soll diesem mitteilen, daß er seine Abschrift, Abschrift IV, in Händen habe, und soll sie nicht benutzen, bis er den Willen ihres rechtmäßigen Herrn erfahren hat. Sollte nun der Verfasser nicht mehr leben, so soll er sie sorgfältig drucken lassen, wo und wann er kann, und wenn er das nicht kann, so soll er sie jemandem geben, der es thun kann, ohne sich in Gefahr zu bringen, und nur zum Nutzen des Publikums. Aber selbst wenn das Schicksal, das sehr oft den gerechtesten Absichten feind ist, diese Schrift in die Hände irgend eines Galliers oder eines Freundes der Gallier und der Ungerechtigkeit fallen ließe, so schmeichle sich dieser nicht, daß es ihm durch Verborgenhalten oder Verbrennen gelingen könne, sie zu vernichten. Das ist nunmehr unmöglich in anbetracht der großen Menge von Abschriften, die davon vorhanden sind, und die alle in verschiedenen Ländern verstreut und, wie es mit dieser geschah, unbefleckten, dem Verfasser und der Wahrheit befreundeten Händen in Verwahrung gegeben sind. Daher wird der Philogallier, der sie besitzen wird, gleichfalls am besten thun, sie zu drucken, um für sich den Gewinn daraus zu ziehen, der in anbetracht des Inhaltes des Buches niemals verächtlich oder zweifelhaft sein kann, wenn auch der „Misogallo" als Schrift vielleicht jeder litterarischen Vorzüge entbehren und nicht mehr wert sein sollte, als die Gallier wert sind.

Und ich glaube, nachdem ich meine Absicht den Freunden sowohl wie den Feinden erklärt habe, zu allen gesprochen zu haben; denn bei dem großen Streite, der leider zwischen dem Rechten und dem Unrechten besteht, kann es Gleichgültige niemals geben.

Vittorio Alfieri.

Grundsätze bürgerlicher und politischer Freiheit vertreten hatte, die dann mit jener zum Siege gelangten. Er fürchtete daher mit Recht, mit den Demagogen zusammengeworfen und für einen Mitschuldigen an ihren Verbrechen gehalten zu werden, und kam schließlich, wenn er die Ansichten der französischen Revolutionäre mit seinen eigenen verglich, zu der Auffassung, daß die Freiheit und die Franzosen nur scheinbar verschwistert wären, während man in Wirklichkeit „die Freiheit nicht lieben und kennen könne, ohne die Franzosen zu verabscheuen“.

Mit diesem Haß gegen die Franzosen setzte Alfieri nur die Tradition anderer großer Italiener, besonders Machiavellis, fort, dessen Gedanken er oft in veränderter und erweiterter Gestalt wiederholte. Der „Misogallo“ ist jedoch im letzten Grunde gegen die Revolution gerichtet, der Alfieri selbst einst mit seiner Ode „Parigi sbastigliato“ (Das von der Bastille befreite Paris) zugejubelt hatte; dem Hymnus aber, den er, wie so viele Dichter ganz Europas (Klopstock, Coleridge u. s. w.), angestimmt hatte, folgte die Satire, als die Enttäuschung gekommen war. An der Revolution bekämpfte er besonders die Demagogie, die „Hefe“ von Paris, die Ursache der ganzen Anarchie, weil sie Herrin der Besitzenden geworden war, die nach Alfieri, wie wir sehen werden, die Grundlage des Staates bilden. Mit Namen aber erwähnt er unter den Demagogen nur Mirabeau und Robespierre, der für ihn den wahren Tyrannen darstellt, während Ludwig XVI. ein vorzüglicher Bürger ist. Alfieri verwandelt ihn in einen plutarchischen Helden, der allein inmitten so vieler zitternder Sklaven fest bleibt. Das schönste Sonett des „Misogallo“ bezieht sich auf Ludwigs Enthauptung.

Die größte Schwäche des „Misogallo“ besteht darin, daß der Dichter aus den politischen Handlungen der Franzosen und der anderen Völker, die sich der Revolution zugewendet hatten, das Komische und Lächerliche hervorheben wollte. Und doch waren es in Wirklichkeit „ernstere und würdigere Gefühle“ (Zumbini), die dem Werke seine Bedeutung verliehen. Wirkt das Buch etwas eintönig, weil es nur drei oder vier Grundgedanken enthält, die unter verschiedenen Gesichtspunkten wiederkehren, so tritt diese Wiederholung doch in der Hauptsache nur in den höchst mittelmäßigen Epigrammen hervor; besser sind dagegen die Sonette, in denen Alfieri viele der großen und kleinen Episoden der Revolution darstellte.

Damit man den „Misogallo“ nicht etwa für den Ausfluß rein persönlichen Rachebedürfnisses hielte, wollte Alfieri das Werk, von einer kleinen anonymen Auswahl abgesehen („Contravveleno poetico per la pestilenza corrente“, Dichterisches Gegengift gegen die augenblickliche Pestilenz, 1799), nie veröffentlichen; er ließ jedoch zehn Abschriften davon anfertigen und schickte jeder ein Geleitwort voran, das „des Verfassers Absicht“ erklärte (s. die beigeheftete Tafel „Das Geleitwort zur vierten der zehn Abschriften von Alfieris ‚Misogallo‘“). Diese Abschriften verteilte er an vertrauenswürdige Personen und trug diesen auf, die Schrift im Bedürfnisfalle zu veröffentlichen. Die erste, aber sehr inkorrekte Ausgabe erschien nach dem Tode des Dichters 1803 unter falscher Angabe des Druckortes und Druckjahres (London 1799). Besser ist die 1804 in Florenz (angeblich 1800 in London) gedruckte zweite Auflage, am besten die Ausgabe, die auf das Original zurückging (Florenz 1884).

Alfieri fühlte sich zum Epigrammendichter berufen und hielt die italienische Sprache an Kraft und Kürze für ebenso trefflich geeignet zum Epigramm wie die anderen europäischen Sprachen. Das Epigramm war bisher in Italien vernachlässigt worden, und auch die Epigramme des „Misogallo“ taugten nicht viel, wie wir schon sahen. Besser waren die 122 Epigramme, die Alfieri zwischen 1789 und 1798 schrieb. Einige davon sind gegen den florentiner Gelehrten Angiolo Maria d'Elci (1754—1824) gerichtet, der schlechte Tragödien und zwölf mittelmäßige Satiren in Oktaven (1817) verfaßte, dem dagegen seine Martial nachgeahmten und sehr bissigen „Epigrammi“ weit besser gerieten. Alfieri lobte auch die bis 1834 öfter neugedruckten Epigramme (1794) des Tommaso Gargallo (1765—1842), der die

Satiren und Episteln des Horaz und Juvenal gut übersetzt und selbst witzige und lebendige Satiren und Episteln geschrieben hatte. Schlicht und einfach sind die Epigramme Filippo Panantis aus Ronta im Mugello (1766—1837), den man „den Fürsten der Epigrammatiker“ genannt hat. Er unternahm ausgedehnte Reisen in Europa und lehrte italienische Litteratur an dem berühmten Collège in Soreze und später in London. Hier unterrichtete er die adligen Kreise und die königliche Familie und hatte auch die Stelle eines Operndichters inne. Als reicher Mann kehrte er nach Italien zurück, verlor aber alles, weil das Schiff, auf dem er sich befand, von Seeräubern genommen wurde, ja nur mit Mühe konnte er seine Freiheit wiedererlangen. Seine Beschäftigung als Theaterdichter in London rief besonders sein romantisches Gedicht „Il Poeta di teatro“ (Der Theaterdichter, 1808) in vierundsiebzig kurzen Gesängen in Sestinen hervor, eine zusammenhangslose Sammlung „seltsamer und wunderlicher“ Abenteuer, die er im Verkehr mit Komödianten erlebt hatte. Mehr Ruhm brachten ihm seine zahlreichen „Epigrammi“ (etwa 800) ein, die aber zum guten Teil nur Übersetzungen oder Zustutzungen französischer Epigramme Voltaires, Picons, Regniers, Desmarais', Quinaults und Montesquieus sind. Die Übersetzung ist oft platt, und während die abgeschriebenen Epigramme sehr bissig sind, sind die eigenen zahm und nur wegen einer gewissen Einfachheit im Ausdruck lesbar.

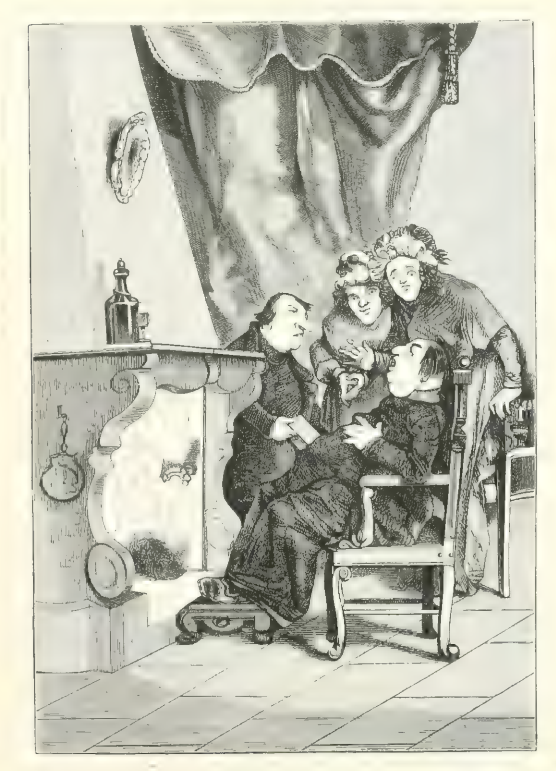


Carlo Porta. Nach einem Holzschnitt in den „Poesie di Carlo Porta“, Florenz 1884.

Origineller und witziger war der gelehrte Zeffirino Re aus Cesena (1782—1864), der seine ebenso zahlreichen und mitunter recht bissigen „Epigrammi“ von 1819—59 in Centurien veröffentlichte. In der Regel schleuderte er seinen Spott gegen die Leute, denen er am häufigsten begegnete: Richter, Advokaten, Ärzte, Frauen und anmaßende Pseudogelehrte; da er aber unter der päpstlichen Regierung schrieb, konnte er die Politik fast gar nicht berühren.

Satiren in Dialekt waren schon von einigen burlesken Dichtern des 15. Jahrhunderts geschrieben worden, aber erst als die naive und schlichte Volksdichtung von den Dramatikern wieder zu Ehren gebracht worden war, beschäftigte man sich eifriger mit dieser Art von Gedichten. Am Anfang des 18. Jahrhunderts stand die dialektische Satire in Venedig schon in voller Blüte. Hier lebte der „Fürst der venezianischen Satiriker“, der sarkastische Pietro Buratti (1772—1832), der in seinen witzigen und wollüstigen Kanzonetten reiches Talent, Formgefühl, manchmal auch Gemütstiefe und satirischen Geist verriet. Byron pries ihn und Stendhal schätzte ihn, er hatte aber nicht die Bedeutung der beiden größten Dichter dialektischer Satiren in dieser Zeit: Carlo Portas und Giuseppe Gioacchino Bellis. Carlo Porta aus Mailand (1776—1821; s. die obenstehende Abbildung) bekleidete einige Jahre eine elende Stellung





Kulturbilder aus Mailand im angehenden neunzehnten Jahrhundert.

(Aus den „Opere complete in dialetto milanese" von ***Carlo Porta****; Mailand, o. J.)*

Erklärung der umstehenden Bilder.

Links: Bruder Pascal und die Frömmlerinnen.
Rechts: Melchior mit den O Beinen.

am Finanzarchiv zu Venedig. Da fielen ihm Burattis Dialektdichtungen in die Hände, und als er 1799 in gleicher Stellung nach Mailand versetzt worden war, versuchte er, in seinem Dialekte zu dichten, den schon Maggi (vgl. S. 413), Parini und besonders dessen Freund Domenico Balestrieri (1714—1780) verwendet hatten. Als die Franzosen kamen, verlor Porta sein Amt, wurde aber 1804 wieder angestellt und war von 1814 bis zu seinem Tode Generalkassierer beim Leihhaus in Mailand. Bescheiden, liebenswürdig und gutmütig, widmete er sich seiner Familie und seinen Freunden, wie Manzoni, Grossi und anderen Romantikern, deren Lehren er eifrigst vertrat. In einigen seiner letzten Gedichte geißelte er die alte Dichtkunst der Arkadier und die neue der Klassizisten mit ihrer Mythologie und den drei Einheiten bis aufs Blut, und in einigen Sonetten, in denen er scheinbar seine Freunde, die Romantiker, herabsetzte und ihre Gegner lobte, karikierte er die prosaischen, fehlerhaften und albernen Gedichte eines armen Advokaten Namens Pietro Stoppani di Beroldinghen. Porta war ein treuer Regierungsbeamter, ein praktischer, verständiger und gutherziger Mann, in der Politik aber verhielt er sich, trotz eines Anflugs von Jakobinismus, gleichgültig und vermied es ängstlich, sich bloßzustellen. Er pries die Franzosen und die Österreicher, seine Herren, hob aber beider Fehler bei Gelegenheit hervor, und nur sein Mailand hatte er ganz ins Herz geschlossen. Wie Manzoni aufrichtig gläubig und wie dieser früher für die Voltairischen Ideen begeistert, von denen er sich auch nicht mehr ganz losmachen konnte, griff er, wie sein Freund in den „Verlobten", die schlechten Geistlichen an. Als Beamter am Leihhause und als Verwalter von Pfarreinkünften und Benefizien hatte er Gelegenheit, sie aus der Nähe zu studieren.

Besonders schlecht ist er auf die nur für Erwerb sorgenden Priester zu sprechen, die ihr Amt des Gewinnes wegen ausüben: er nennt sie „vicciuritt", d. h. Droschkenkutscher. Diese verhungerten, schmierigen, unwissenden, heuchlerischen und verfressenen Priester verbinden sich mit den bigotten Damen, verrichten die niedrigsten Dienste in den Häusern der Patrizier, gehen von Kirche zu Kirche, ob nicht irgend jemand ihrer bedarf, und jagen sich gegenseitig den Verdienst ab. Da gibt z. B. ein Bruder Pascal vor, er habe während der Verdauung Visionen, weil er auf Grund dieser Vorspiegelung von den Betschwestern gespeist wird (s. die beigeheftete Tafel „Kulturbilder aus Mailand ꝛc.", links), in der „Guerra di pret" (Der Priesterkrieg) ist die Verfolgung eines armen Abate, einer hochdramatischen Figur, durch seine „Brüder" gezeichnet, und in „On miracol" (Ein Wunder) greift Porta sogar den katholischen Glauben an. Charakteristisch sind auch die Typen niederträchtiger Frauen aus dem mailänder Adel, und im „Lament del Marchione di gamb avert" (Die Klage Melchiors mit den O-Beinen) wird ein Mann aus dem Volke vorgeführt, den ein schlaues Weib gefoppt hat (s. die beigeheftete Tafel, rechts).

Portas Gedichte sind, wie die Bellis, einfach und natürlich und in reinem Volksdialekt geschrieben. Seine Typen sind unvergleichlich wahr und lebendig; sie benehmen sich und sprechen höchst charakteristisch. Die Situationen sind dramatisch, die Ereignisse, Sitten und Orte werden anschaulich dargestellt. Die Gedichte gefielen Manzoni so sehr, daß er sie alle auswendig lernte und sich in seinen „Verlobten" von Porta beeinflußt zeigt.

Noch größeren Einfluß übte dieser aber auf Giuseppe Gioachino Belli (1791—1863; s. die Abbildung, S. 524) aus, der durch Portas „Poesie milanesi" (1827) auf den Weg der Dialektdichtung geführt wurde. Belli verlebte eine traurige Jugend; trotzdem gewann sein heiterer, sarkastischer Geist die Oberhand. Als Beamter der Regierung und adliger Herrschaften sowie als Sekretär des Fürsten Poniatowsky hatte er, wie Parini, Gelegenheit, die Verderbtheit des Adels zu studieren. Da er, wie der lombardische Dichter, die Schändlichkeiten nicht kalt mit ansehen konnte, gab er 1813 sein Amt auf und lebte, wie Parini, von Stundengeben und Abschreiben, bis ihm eine junge Witwe, die sich in seinen Geist verliebt hatte, ein bequemes Amt verschaffte und ihn heiratete (1816). Jetzt, und noch mehr nach 1826, wo er in den

Ruhestand trat, konnte er sich frei seinen Studien hingeben. Bis dahin hatte er unter Alfieris und Montis Einfluß ziemlich schlechte Gedichte nach klassischem Muster geschrieben: Reisen und das Studium Voltaires und Rousseaus, die so sehr auf seine Satire gegen das Papsttum, den Aberglauben und die Vorurteile einwirkten, erweiterten seinen Gesichtskreis und gestatteten ihm 1831, den Plan zu seinem großen Werke zu entwerfen: er wollte den Charakter und das Leben des niederen römischen Volkes zeichnen und dieses dabei in seinem eigenen Dialekte sprechen lassen. Während Porta aber die Oktave, die Sestine und eine freie Strophe als Metrum verwendet hatte, gab Belli dem Sonett den Vorzug, das sich ganz vorzüglich zum Rahmen für kleine Szenen eignete.

Es sind mächtige Miniaturgemälde voll Leben und Wahrheit, ähnlich den Genrebildern der niederländischen Malerschule, jedes für sich abgeschlossen, und doch alle zusammen ein gewaltiges Bild von der Verderbtheit, die besonders unter Papst Gregor XVI. (1831—46) in Rom herrschte. Belli schildert das Familienleben, den Glauben, den Aberglauben, die Laster und die Vergnügungen des Volkes und daneben das skandalöse Treiben der Geistlichen, die Verworfenheit der heuchlerischen und frechen Adligen. Er entblößt und geißelt erbarmungslos den Schimpf und die Schande der päpstlichen Regierung, schweigt auch nicht von den Gerichten, welche die Gerechtigkeit verkaufen, von den Spionagediensten der Priester, die das Geheimnis des Beichtstuhles mißbrauchen und sich ins Privatleben einmischen, von der betrügerischen Verwaltung und den maßlosen Steuern. Einen gewaltigen Plan hatte Belli also gefaßt, und auch hinsichtlich des politischen Zieles, das er sich mit dem größten Teile seiner Sonette steckte, stand er hinter keinem der übrigen satirischen Dichter zurück. „Mit den etwa fünfzig Sonetten, die volkstümlich wurden, fügte er der Regierung der Päpste mehr Schaden zu, als ihr damals fünfzig Bataillone Freiwillige hätten zufügen können“ (Morandi).



Giuseppe Gioachino Belli. Nach einem Holzschnitt von G. Pazzi in den „Sonetti romaneschi“, Città di Castello, 1889. Vgl. Text, S. 523.

Die Sonette, im ganzen 2142, die Belli inmitten des Volkes dichtete, entstanden besonders zwischen 1830—37 und 1843—47. Zwischen 1838 und 1842, als er seine Frau verloren hatte und wieder in Geldnot geraten war, demütigte er sich so sehr, denselben Gregor XVI., den er so leidenschaftlich haßte und so heftig angegriffen hatte, um ein Amt zu bitten, und fast unbegreiflich ist es, daß er den Papst nach Erfüllung seines Wunsches sofort wieder in über zweihundert Sonetten lächerlich machte. Allmählich indessen vollzog sich mit Belli dasselbe, was ganz ähnlich mit Pellico geschah: der papstfeindliche Dichter wurde ein Reaktionär und Jesuitenfreund und blieb es nun bis zu seinem Tode. Er dachte auch daran, seine Sonette zu verbrennen, und übergab sie einem Freunde mit der Bitte, es zu thun. Dieser stellte sie aber nach dem Tode des Dichters dessen Sohne zu, der etwa achthundert der unschuldigsten, freilich stark verstümmelt, veröffentlichte. Erst 1889 erhielten wir eine auf die Originale zurückgehende Ausgabe. Alle lebenden italienischen Dialektdichter müssen in Belli ihren Meister erkennen.

Nicht bloß eine bestimmte Gegend Italiens, sondern das ganze Land stellte Giuseppe Giusti aus Monsummano im Val di Nievole (1809—50; s. die Abbildung, S. 525) in seinen Satiren dar. Während eines dreijährigen Aufenthaltes in Pisa (1826—29) widmete er sich, anstatt, wie er sollte, die Rechte zu studieren, ausschließlich seinen dichterischen Neigungen und

verbrachte die Zeit mehr in lustiger Gesellschaft und in den Cafés als auf den Bibliotheken. Dies Leben schilderte er später in den prächtigen „Memorie di Pisa" (Erinnerungen an Pisa, 1841), worin er die streberhaften Studenten bespöttelt, die als Spione oder Schurken enden, und dagegen die ehrlichen, offenen, sich immer gleichbleibenden lustigen Vögel preist. Da er für den Verfasser einiger politischer Gedichte gehalten wurde, bekam er vom Polizeikommissar eine Warnung, gerade diese aber gab ihm sein erstes politisches Gedicht, den „Proponimento di mutar vita" (Vorsatz zu einem neuen Lebenswandel) ein. Er mußte daraufhin seine Promotion bis 1834 aufschieben, machte sich aber nichts daraus, sondern beschäftigte sich in Florenz mit seinen dichterischen Versuchen weiter, bis ihn eine unglückliche Liebe und geschwächte Gesundheit zu Reisen veranlaßten (1844).

In der Politik erhoffte er viel von den Reformen des Großherzogs Leopold II., dessen Rückkehr er günstig gesinnt war, sofern der Fürst mit der Konstitution zurückkehren würde. Als er aber mit den Österreichern zurückkehrte, zog sich Giusti, der Abgeordneter für die beiden gesetzgebenden Versammlungen der Toskana gewesen war, ins Privatleben zurück. Er starb bei seinem Freunde Gino Capponi an galoppierender Schwindsucht.



Giuseppe Giusti. Nach einem Stich von Nanzi, wiedergegeben in den „Scritti vari di Giuseppe Giusti", Florenz 1852. Vgl. Text, S. 524.

Die scherzhafte oder berneske Dichtung, die stets große Verwandtschaft mit der satirischen gehabt hatte, wurde in dieser Zeit reichlich gepflegt. Selbst von dem strengen Parini haben wir eine ganze Anzahl „Poesie piacevoli" (Scherzhafte Gedichte), der Kritiker Baretti, der sogar eine Blütenlese zeitgenössischer scherzhafter Gedichte veröffentlichen wollte, begünstigte die berneske Dichtung, und auch Gasparo Gozzi gab seine „Rime piacevoli" (Scherzgedichte) heraus (1751). Vielfach behandelten die Scherzgedichte dieser Periode denselben Stoff wie die Satire und unterschieden sich von dieser manchmal nur durch die Form, indem sie Capitoli und geschwänzte Sonette verwendeten.

Unter der milden und gutmütigen Regierung der Lothringer verglühte die Scherzdichtung in der Toskana, und der letzte der bernesken Dichter Italiens war der Advokat Antonio Guadagnoli aus Arezzo (1798—1858), der in Pisa und Arezzo Stunden gab, bis ihm eine Erbschaft erlaubte, seine letzten Lebensjahre bequem und sorgenfrei zu verbringen. In seinen gewandten „Poesie giocose" (Scherzgedichte, 1822—47) blieb er, obgleich Berni sein Vorbild war, originell. Er hatte kein anderes Ziel, als Lachen zu erregen, und benutzte dazu den Doppelsinn von Worten und Phrasen, wobei er freilich nicht selten ins Gewöhnliche und Abgeschmackte verfiel. Am bekanntesten sind von ihm die Gedichte „Il Naso" (Die Nase), „La Coda del

Naso" (Der Anhang zur Nase), „Il mio abito" (Mein Rock) und „Il campanile di Pisa" (Der Glockenturm von Pisa), worin die politische Satire nur gestreift ist.

Guadagnoli zeigt, während die Scherze seiner Vorgänger meist roh und ungeschminkt waren, schon eine gewisse Feinheit des Witzes, und darin ist er ein Vorläufer Giustis, der sich zuerst auf den Spuren Guadagnolis in der scherzhaften Dichtung versuchte, aber freilich bald einen eigenen Weg in der politischen Satire fand. Um diese für seinen Zweck, der Wiedergeburt Italiens zu dienen, brauchbarer zu machen, gab er ihr eine volkstümliche Form und verwendete für seine „Scherzi" (Scherze, 1844) in buntem Wechsel kurze, flotte Strophenformen. Die „Scherzi" bilden ein großes Gemälde Italiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sie zeigen alle Schäden der Gesellschaft und suchen die Sehnsucht nach politischer Befreiung und moralischer Wiedergeburt zu wecken.

Der Dichter beginnt mit der Verspottung des verstorbenen Kaisers von Österreich, Franz' I., des Repräsentanten der Heiligen Allianz, des Henkers und Kerkermeisters der Italiener („Il dies irae", Der Tag des Zorns), und greift darauf die Fürsten Italiens an, die Österreichs Vasallen sind („L'incoronazione", Die Krönung). In einer Allegorie erzählt er all das Unglück Italiens und wünscht diesem einen Befreier („Lo stivale", Der Stiefel). Er weist Lamartines Beleidigung zurück, Italien sei ein Land der Toten; es sei vielmehr lebendiger denn je und voll mächtig ringenden, wenn auch noch unterdrückten Lebens („La terra dei morti", Das Land der Toten). Er verspottet die Unentschlossenheit des Großherzogs von Toskana, der bald den Despoten spielt, bald um die Gunst des Volkes buhlt („Il re travicello", König Klotz), und da die nationale Wiedergeburt starker und männlicher Tugenden benötigt, greift er die thörichten Patrizier an, die sich nach den Vorrechten, dem Pomp, dem Müßiggang und der Wollust unter den alten Regierungen zurücksehnen und gegen die Neuerrichtung Italiens Ränke spinnen. Ebenso wendet er sich gegen die gleichgültigen und unwissenden Adligen, die „verderben und verderbt sein" Kultur nennen, und gegen die gesunkenen, schamlosen, herumschmarotzenden Vornehmen, die sich dem Meistbietenden verkaufen („Preterito più che perfetto del verbo pensare", Präteritum plusquamperfectum des Verbums „denken"; „Il ballo", Der Ball; „Brindisi", Trinkspruch). Er enthüllt dem Volke den Ursprung, das Wachstum und die gemeinen Ränke der neuen Geldaristokratie, die durch den Handel emporgekommen ist und, ans Ruder gelangt, die Politik nach dem Kurs der Wertpapiere leiten möchte („La vestizione", Das Ordensfest; „La scritta", Der Ehekontrakt). Verspottet wird ferner das Jahrhundert, das sich vor den materiellen Interessen verneigt („A San Giovanni", An Johannes den Täufer), die schwache, träge Jugend, die Chateaubriand und Byron nachzuäffen versucht („Il giovinetto", Der Jüngling), der Beamte, der verworfene Sklave seines Brotherrn, das dumme, gleichgültige, gemeine oder niederträchtige Werkzeug der Regierung („Gingillino", Der Stellenjäger). Die politische Persönlichkeit, die alle Meinungen vertritt, es mit allen Parteien hält, ist in dem volkstümlichen „Brindisi di Girella" (Der Trinkspruch des Girella [Wetterfahne]) gezeichnet. Giusti liebte das Volk, aber nicht die Demagogen, die er vielmehr aufs heftigste geißelt („L'arruffa-popoli", Der Volksaufwiegler), nicht die Scheinliberalen („Agli spettri del 4 Settembre 1847", An die Gespenster vom 4. September 1847[1]), nicht die Übertreibungen und haltlosen Träumereien der Neuerungssüchtigen („Gl'immobili e i semoventi", Stillstand und Bewegung; „Gli umanitari", Die Humanitarier) und nicht die Neuguelfen („Il papato di prete Pero", Pater Peter als Papst), obwohl er unter diesen liebe Freunde hatte.

Giusti war in der Theorie nicht gegen eine italienische Republik, aber er hatte Angst vor „den Aposteln", durch deren Wirken das Vaterland in zahllose „kleine Regierungen" zerfallen und so nur desto leichter eine Speise für die „Kinnladen jenseit der Alpen" werden konnte („La repubblica", Die Republik). In der Praxis gehörte er zu jener Gruppe der Liberalen, die nicht durch eine Revolution, sondern durch die Macht der Meinung die Fürsten zur Gewährung der Konstitution bringen wollten. Diesen Gedanken vertreten auch seine nach 1846 geschriebenen

[1] Im September 1847 ordnete der Großherzog von Toskana liberale Reformen an, und die Furchtsamen wurden dadurch liberaler als die Liberalen selbst.

politischen Gedichte. „Sant' Ambrogio" (Die Sankt Ambrosiuskirche), eins seiner schönsten Gedichte, ist von den christlichen Idealen seines Freundes Manzoni durchwebt, den er 1845 in Mailand kennen gelernt hatte, und der ihn einen Monat als Gast bei sich behalten hatte.

Den Gedanken der nationalen Unabhängigkeit wieder aufnehmend, tritt er ein für den Grundsatz der Völkerverbindung. Er erzählt, wie er in Mailand mit einem Sohne Manzonis gerade in die Kirche Sant' Ambrogio gekommen sei, als die österreichischen Soldaten den rührenden Chor Verdis „O Herr, von unserm Heimatherde fern" gesungen hätten, der genau die Lage dieser armen, von ihrer Heimat fernen Soldaten schilderte. Als sie dann einen anderen Gesang anstimmen, kann der Dichter seine Rührung nicht mehr bemeistern:

„Aus diesen Mäulern rings
Erscholl ein deutsches Lied, und schwer und bang
Im heil'gen Raum erhob es sein Gefieder.
's war ein Gebet; mir schien's ein Grabgesang,
So dumpf und klagend wogt' es auf und nieder.
Und noch verfolgt im Geist mich dieser Klang;
Mich wundert, wie trotz ihrer steifen Glieder
Und dicken Haut aus solchen Enaksöhnen
So reingestimmter Wohllaut mag ertönen.

Ach, jener Hymnus klang so süß beklommen
Wie Lieder aus der Kindheit, die das Herz,
Das einst von trauter Stimme sie vernommen,
Uns wieder vorsingt in des Lebens Schmerz.
Mir war's, als säh' ich meine Mutter kommen,
Ein Sehnen fühlt' ich Lieb- und Ruhewärts,
Ein Graun, verbannt zu sein in fremden Landen,
Daß tief in Träumen mir die Sinne schwanden."
(Heyse.)

In „La Rassegnazione" (Die Resignation) aber bekämpft Giusti die mißverstandene Humanität und den trägen Asketismus der klerikalen Partei. In „Il delenda Cartago" (Das zu zerstörende Karthago) rät er einem Polizeiagenten, die Spione abzuschaffen, denn man wisse jetzt ja, was die Italiener wollten: vor allem „keinen Herrn". Bei den Hoffnungen, die alle Italiener auf den neuen Papst Pius IX. setzten (1846), bei der konstitutionsfreundlichen Gesinnung einiger italienischer Fürsten, nach den Heldenthaten in Mailand und der Befreiung Venedigs (1848) glaubte auch Giusti, die Knechtschaft Italiens sei zu Ende; doch die Zeit war noch nicht gekommen, und er sollte sie nicht erleben.

Giusti verdankt Berni wenig, viel aber Parini, von dem er außer der feinen Ironie „die strenge Nüchternheit, den fein ziselierten Vers und die Verschweißung der Lyrik und der Epik mit der Satire" lernte (Carducci). Kein Dichter nach Dante hatte die politische Invektive so gut gehandhabt wie er, dafür war er aber auch in Italien so populär wie Béranger, den er an Erhabenheit übertrifft, in Frankreich. Er hat ein rein italienisches Gepräge und wollte aus Furcht, es zu verlieren, von den fremden Litteraturen, die damals Italien überschwemmten, durchaus nichts wissen.

Mit der satirischen und scherzhaften Dichtung hat die Fabel und der Apolog (Lehrdichtung) mehr als eine Beziehung. Fast alle Satiriker haben auch Fabeln geschrieben, Parini hinterließ einen Apolog in Sonettform, Gasparo Gozzi verfaßte viele zierliche und elegante „Favole" und „Apologhi", und Giusti erneuerte die bekannte äsopische Fabel von den Fröschen und der Schlange in seinem prächtigen „König Klotz". Es gab in dieser Zeit deshalb so viele Fabeldichter, weil man mit der Erneuerung der Litteratur das Bedürfnis fühlte, sich dem Volke verständlich zu machen, das Bedeutung zu gewinnen begann. Man brachte der Menge Verstand bei, indem man die Moral in Beispielen behandelte; da die Dichter aber zu Leuten sprachen, die noch kein gereiftes Volk darstellten, hatten sie weder die Offenheit eines Äsop, der zu einem freien Volke redete, noch die Anmut La Fontaines, der sich an ein Publikum von Adligen und Höflingen wendete.

Einer der ersten Fabeldichter dieser Zeit war Parinis Freund, der Priester Gian Carlo Passeroni aus Nizza (1713–1803), der fast immer in Mailand lebte. Er veröffentlichte sieben Bände „Favole esopiane" (Äsopische Fabeln, 1775), alte wiederholend und neue erfindend. Sein Stil ist gewandt, aber weitschweifig, und an dieser Weitschweifigkeit leidet auch

sein größtes Werk, der ermüdende „Cicerone“ (1755, 101 Gesänge!), eine oberflächliche Satire auf die verderbten Sitten der Zeit, besonders auf die Leichtfertigkeit der Frauen. Gleichfalls „Favole esopiane“ (1782), geistreich aber geziert, schrieb der Jesuit Giambattista Roberti aus Bassano (1719—96), und ferner verfaßten Fabeln der Freund und Übersetzer Geßners, Aurelio de' Giorgi Bertòla aus Rimini (1753—98), den wir als Lyriker erwähnen werden, und der Lustspieldichter Gherardo de' Rossi (vgl. S. 485). Beide schrieben natürlich und einfach, manchmal auch elegant, doch fehlte ihnen ein hohes, politisches Ziel, wie es der Arzt Lorenzo Pignotti (1739—1812), Rektor der Universität Pisa und Geschichtschreiber des Großherzogs Ferdinand III., mit so glühendem Eifer verfolgte. In seinen Gedichten „Shakespeare“ (1799) und „L'Ombra di Pope“ (Der Schatten Popes, 1782), dessen „Lockenraub“ er in der „Treccia dorata“ (Die goldene Flechte, 1808) frei nachahmte, zeigt er sich als eifrigen Verehrer der englischen Litteratur. Mit seinen witzigen und zierlichen „Favole e Novelle“ (Fabeln und Novellen, 1782), seinem größten Werke, wollte er die verderbten politischen Bräuche, den Despotismus und die Heuchelei in der Toskana beseitigen oder doch bessern, und in einer Novelle der Sammlung („I progettisti“, Die Plänеschmiede) erhob er sich fast bis zur Satire. Er ist jedoch oft weitschweifig und kraftlos und verwendet zu viel dichterischen Schmuck. Übrigens schrieb er auch ein burlesk-satirisches Gedicht „Il bastone miracoloso“ (Der Wunderstock, 1831). In der Reinheit der Sprache und der Einfachheit des Stiles übertrifft ihn ein anderer Toskaner, der Abate Luigi Fiacchi (1754—1825), der seinen Namen (Fiacchi ist etwa s. v. w. Zerbrecher) zu Clasio gräzisierte, Professor der Philosophie, ein tüchtiger Philolog und Mitglied der Crusca war. Seine hundert „Favole“ für Kinder (1807) sind aber sehr unbedeutend und bleiben weit hinter denen Pignottis zurück.



Die Maus als Bibliothekar des Königs Lowe (zu Castis „Animali parlanti“ V, 90). Nach einem Kupferstich von Pompeo Lasinio in der 1822 zu London erschienenen Ausgabe der „Animali parlanti“.

In vier „Apologhi“ beschäftigte sich der Abate Giovan Battista Casti (vgl. S. 417) in spöttischer Weise mit politischen Fragen seiner Zeit. Sein erstes satirisches Werk in Oktaven, das erst 1803 gedruckte „Poema tartaro“ (vgl. S. 448), das die Sitten Katharinas II. von Rußland und ihres Hofes in Petersburg auf Grund eigener Anschauung verspottet, war von Kaiser Joseph II., an dessen Hof sich Casti damals befand, gelobt worden. Als sich Joseph aber mit Katharina aussöhnte, wurde der Dichter von Wien entfernt. Sein Werk ist auch deshalb bemerkenswert, weil Byron wahrscheinlich die Episode seines „Don Juan“, die am Hofe von Petersburg spielt, daraus entlehnte. Jetzt begann Casti eine andere politische Satire, einen gewaltigen Apolog über die französische Revolution, zu schreiben: „Gli animali parlanti“ (Die redenden Tiere; s. die Abbildungen, oben und S. 529), die er 1802 in Paris veröffentlichte, wohin er sich schon 1798 begeben hatte, und wo er nun bis zu seinem Tode lebte.

In diesem Gedichte in Sestinen (27 Gesänge) stellte er in einer großartigen Allegorie die ganze menschliche Gesellschaft unter der Gestalt von Tieren dar. Die Tiere, die auf einer Insel wohnen, wählen den Löwen zum König und nach dessen Tode den jungen Löwen unter der Regentschaft der Löwin-Mutter. Da aber Verschwörungen, Kriege, Parteiungen, Haß und Verwirrung entstehen, wird die Insel vom Meere verschlungen.

Das Gedicht bietet eine breite, lebendige und wahre allegorische Schilderung der großen Revolution, deren Geist Casti freilich nicht begriff. Er ist jedoch kein Skeptiker, wie man behauptet hat, sondern besitzt „Glauben an die Tugend, an die Wahrheit, an die Vernunft, ja auch an die Religion selbst, die er inbrünstig als Befreierin des Menschengeschlechtes anruft und jetzt noch ein Opfer von Vorurteilen nennen muß, der er aber ein Leben vollendeten Glückes prophezeit, wenn diese Vorurteile einmal vernichtet sein werden" (Zumbini).

Die „Redenden Tiere" sind gewandt und witzig, aber breit und kraftlos geschrieben. Wegen der politischen Anspielungen wurden sie sofort in verschiedene Sprachen übersetzt; jetzt aber kennt man sie in der Hauptsache nur noch deswegen, weil sie der größte moderne Lyriker Italiens bei der Abfassung seines acht Gesänge umfassenden satirisch-politischen Gedichtes in Apologform benutzte: Leopardi in den Oktaven seiner „Paralipomeni della Batracomiomachia" (Zusätze zum Froschmäusekrieg). Diese wurden in den letzten Lebensjahren des Dichters (1833—37) in Neapel geschrieben und erst nach seinem Tode gedruckt.



Der beim Tode des Königs Löwe aus seiner Ministerstellung entlassene Hund wird von seinem früheren Gegner, dem Pferde, getröstet (zu Castis „Animali parlanti", X, 29). Nach einem Kupferstich von Pompeo Lasinio, in der 1822 zu London erschienenen Ausgabe der „Animali parlanti". Vgl. Text, S. 528.

Ihren Namen haben sie, weil sie in gewisser Weise die Handlung der angeblich homerischen „Batrachomyomachia" (Froschmäusekrieg) fortsetzen. Sie beginnen mit der Niederlage der Mäuse, die erst die Frösche besiegt hatten, dann aber von den Krebsen geschlagen wurden, als diese ihren Gegnern zu Hilfe kamen. Leopardi, der somit den zweiten Teil des Krieges besingt, überträgt nun die Handlung auf die gleichzeitigen Ereignisse der Jahre 1815 bis 1821 und stellt die Kämpfe zwischen den Italienern oder besser Neapolitanern (Mäuse) und den Österreichern (Krebse), ihren Unterdrückern, dar. Die Anspielungen sind aber nicht alle verständlich; fest steht nur, daß in der Schlacht zwischen Mäusen und Krebsen das Gefecht bei Tolentino (1815) dargestellt ist, und daß mit den Fröschen die Priester gemeint sind, ebenso wie mit „Rodipane" Ferdinand von Bourbon oder Ludwig Philipp von Frankreich, mit dem König der Krebse (Senzacapo) Franz I. von Österreich, mit dem Baron „Camminatorto" Metternich und mit Graf „Leccafondi" der bourbonische General Carascosa.

Aus der „Batrachomyomachie" nahm Leopardi also nur die Vorgeschichte des von ihm geschilderten Krieges, aus den „Animali parlanti" dagegen den Plan und nicht wenige Einzelheiten seines Werkes. Gleichfalls Casti sind die langen, oft unangebrachten Abschweifungen nachgeahmt, in denen Leopardi sehr wohlgefällig, aber zum großen Schaden der künstlerischen Wirkung, die modernen politischen und wissenschaftlichen Verhältnisse und Einrichtungen verspottet, darunter auch, kaum begreiflich, die deutsche Philologie, die er doch selbst früher hochgeschätzt und seinen Mitbürgern als Muster hingestellt hatte. Das Gedicht, das nur in Einzelheiten dichterische Schönheiten aufweist, hätte im fünften Gesange mit der Niederlage der Mäuse enden müssen, statt dessen setzt es sich aber noch drei Gesänge lang fort, und diese beschäftigen sich mit einer einzigen Maus, dem Grafen Leccafondi, der eine Reise in die Hölle macht, um die Abgeschiedenen zu befragen, wie man das gemeinsame Vaterland befreien könne. Wir erwarten aber vergebens die Antwort: der Dichter erklärt, er könne sie uns nicht mitteilen, denn in der Handschrift, der er seine Geschichte entnommen habe, und in allen anderen fehle das Ende. So schließt das Gedicht mit grausamem Spott auf die Anstrengungen und Hoffnungen der Italiener.

Leopardi war ein wesentlich lyrischer Dichter und leistete im Epos und in der Satire nur Mittelmäßiges; er vermochte keine anderen Leidenschaften nachzufühlen und keine anderen Angelegenheiten zu begreifen als die eigenen. Zudem zog er, der kein Vertrauen auf den Fortschritt der Menschheit und nur wenig auf die verheißenen Konstitutionen hatte, die ganze Vergangenheit und Zukunft des Menschengeschlechtes, das Leben an und für sich selbst, das nicht Gegenstand des Lachens sein darf, ins Lächerliche. Auch die politische Satire ist mittelmäßig. Er, der in seinen patriotischen Kanzonen einer so heißen Vaterlandsliebe Ausdruck verliehen hatte, war in seinen letzten Jahren ein reiner Skeptiker geworden: sein Patriotismus äußerte sich fast nur noch in seinem unedelmütigen Haß gegen die Deutschen. Und doch hatten sich gerade zwei berühmte deutsche Gelehrte, Niebuhr und Bunsen, so sehr bemüht, ihm das Leben glücklicher zu gestalten!

Das rein didaktische Gedicht, von dem Parini, wie wir sahen (vgl. S. 513), nur die Form entlehnte, war im 18. Jahrhundert in Italien Mode, ebenso wie in Frankreich und England. In Italien hatte ihm ganz besonders die beifällig aufgenommene, elegante Übersetzung des Gedichtes des Lucrez „De rerum natura“ von Alessandro Marchetti (vgl. S. 416) neuen Aufschwung gegeben; im allgemeinen nehmen die didaktischen Dichter dieser Periode aber immer Virgils „Georgica“ und deren Nachahmungen aus dem 16. Jahrhundert (Rucellai, Alamanni u. s. w.) zum Vorbilde. Sie schreiben fast immer vier Gesänge — so viel, wie das lateinische Vorbild und seine Nachahmungen im 16. Jahrhundert haben — und verwenden fast immer reimlose Verse. Zu ihnen gehören der gelehrte Girolamo Baruffaldi aus Ferrara (1675—1755), der Jesuit Giambattista Roberti (vgl. S. 528), die vier Veroneser Zaccaria Betti (1732—88), Antonio Tirabosco (1707—73), Giovan Battista Spolverini (1695—1762) und Bartolomeo Lorenzi (1732—1822), Giuseppe Colpani aus Brescia (vgl. S. 517) u. s. f. Unter allen diesen Dichtern zeigt Carlo Castone della Torre di Rezzonico aus Como (1742—96) mit seiner „Origine delle idee“ (Der Ursprung der Gedanken) und „Il sistema dei cieli“ (Das Himmelssystem) am deutlichsten das Bestreben einiger Didaktiker des 18. Jahrhunderts, die Wissenschaft direkt in die Dichtkunst einzuführen. Auf der Suche nach Neuem und im Kampfe gegen den Klassizismus glaubten sie durch eine inhaltsreiche, der Reimfesseln ledige, in ihren transcendentalen Gedankenflügen vollkommen freie Dichtung den leeren Schäfereien der Arkadia entgegenzuwirken; mit ihren schwerfälligen Gedichten schufen sie aber in Wirklichkeit nur eine neue Arkadia, die ungenau die „Arkadia der Wissenschaft“ genannt wurde, eine transcendentale Arkadia, in der jeder Funke von dichterischer Eingebung erloschen war.

Auch der berühmte „Invito a Lesbia Cidonia“ (Einladung an Lesbia Cidonia, 1793) des bedeutenden Mathematikers Lorenzo Mascheroni aus Bergamo (1750—1801), des besten Didaktikers dieses Zeitabschnittes, behandelt im wesentlichen einen wissenschaftlichen Stoff, und der Gelehrte überwand in seinem kurzen Gedichte sehr geschickt die größten wissenschaftlichen Schwierigkeiten. Um die hochgebildete Gräfin und Dichterin Paolina Grismondi Lecco-Suardi, die in der Arkadia „Lesbia Cidonia“ hieß, zu einem Besuche der naturwissenschaftlichen Sammlungen und des physikalischen Kabinetts der Universität Pavia zu veranlassen, beschreibt er ihr alle Wunder der Natur und der Wissenschaft, die dort zu sehen sind. Mascheroni war aber nicht nur ein bedeutender Gelehrter und gewandter Dichter, sondern auch ein guter Bürger, und Monti, der seine politischen Tugenden nicht minder als seine Gelehrsamkeit bewunderte, betitelte daher nach ihm ein berühmtes Gedicht („Mascheroniana“).

Mascheronis Beispiel blieb nicht ohne Einfluß auf die späteren Didaktiker. Fruchtbarer, aber weniger originell als der berühmte Mathematiker war Cesare Arici aus Brescia (1782

bis 1836), der Jurist, aber zugleich ein Freund der Dichtkunst und Professor in seiner Vaterstadt war. Sein Jugendgedicht in vier Büchern: „La coltivazione degli ulivi“ (Der Olivenbau, 1805), fand seines Freundes Monti Beifall; mäßiger war „Il Corallo“ (Die Koralle, 1810) in zwei Gesängen, besser als beide die „Pastorizia“ (Die Viehzucht, 1814) in reimlosen Versen, auf die sich der Dichter durch Übersetzung von Virgils „Georgica“ vorbereitet hatte. Männlicher und glatter endlich war der Stil der „Origini delle fonti“ (Der Ursprung der Quellen, 1833), zu deren Bearbeitung ihn die Lektüre der „Opere filosofiche“ (Philosophische Schriften) Vallisnieris (vgl. S. 460) angeregt hatte. Arici besingt in klassischer, der Montis nachgeahmter Form die moderne Wissenschaft und flicht reizende Beschreibungen und Episoden in seine Darstellung ein; über dem Ganzen liegt ein süßer, schwermütiger Duft, wie bei Virgil. Aber in den wissenschaftlichen Dingen, in denen er nur Dilettant war, bietet er nichts Neues wie Mascheroni. Außer Lehrgedichten verfaßte Arici auch beschreibende Gedichte in reimlosen Versen, aber auch hierin war er nicht originell, sondern folgte der grüblerischen und schwermütigen Weise, wie sie Ippolito Pindemonte in seinen beschreibenden und moralischen Gedichten „La fata Morgana“ (Die Fata Morgana, 1784) und „Il colpo di martello nel campanile di San Marco in Venezia“ (Der Hammerschlag im Glockenturm von San Marco in Venedig) zum Ausdruck gebracht hatte.

Ein Nachahmer Aricis und sein Nachfolger im Amte eines Sekretärs der Universität zu Brescia war sein Landsmann Giuseppe Niccolini (1788—1855), der ebenfalls Advokat und daneben Professor der Beredsamkeit und Geschichte war. Nachdem er sich durch Übersetzung der „Bucolica“ Virgils geübt hatte, verfaßte er in Nachahmung der „Coltivazione degli ulivi“ die „Coltivazione dei cedri“ (Der Zitronenbaumbau, 1815) in reimlosen Versen.

Zwei weitere Lehrgedichte Aricis blieben unvollendet: „I Fiori“ (Die Blumen) und „L'Elettricità“ (Die Elektrizität). Über die Blumen handelte dann in seiner „Georgica de' fiori“ (Die Georgica der Blumen, 1825) Angelo Maria Ricci aus Mopolino (1776—1850), der auch Pyrkers „Rudolf von Habsburg“ übersetzte und in einem anderen didaktischen Gedichte die Formen und Farben der Muscheln („Le Conchiglie“, 1830) beschrieb, die er nach den Blumen für die schönste Schöpfung der Natur hielt.

b. Die Lyrik.

Von Frugoni (vgl. S. 416) und seinen unmittelbaren Nachfolgern, mit denen die Arkadia schließt, nimmt die Dichterschule ihren Ausgang, die Parini vorangeht und sich um diese Zeit bemüht, die italienische Lyrik zu erneuern, indem sie den leichten Metren Frugonis und den ernsteren Chiabreras und Testis römischen Geist und römischen Pomp einzuflößen suchte. Das Haupt dieser „klassischen“ Schule war der bologneser Senator Lodovico Savioli (1729—1804), der zunächst die „Amores“, die Elegien und die „Ars amandi“ Ovids in Strophen aus je vier Siebensilblern (zwei gereimten und zwei sdruccioli [vgl. S. 248]) übersetzte und dann in demselben Versmaß seine ausgezeichneten Kanzonetten unter dem Titel „Amori“ (Liebesgedichte, 1763—64?, 1765) verfaßte, die an Goethes römische Elegien erinnern. Die Neuerweckung des antiken Lebens in diesem leichten Versmaß war so anziehend, daß sie alle Dichter der Zeit, darunter selbst Monti, Foscolo und Alfieri, nachzuahmen begannen. Alle Welt wußte die „Amori“ auswendig, man citierte sie in den galanten Unterhaltungen, sie wurden bis 1830 ungefähr vierzigmal gedruckt und auch in andere Sprachen, sogar ins Lateinische mehrfach übersetzt. Für die Frauen, die sie ebenfalls lasen, wurde ein kleines Wörterverzeichnis hinzugefügt, das die mythologischen Anspielungen erklärte.

Savioli ist ein heidnischer Dichter. Mit größter Sorgfalt vermeidet er es, den Rahmen der klassischen Dichtung zu verlassen; sie scheint ihm allein geeignet, als Dolmetscher seiner Liebe zu dienen, und steht mit seinen Gefühlen in solcher Harmonie, daß man ihn wie einen Römer oder Griechen beurteilen muß. Seine Dichtung ist höchst pittoresk, jede kleine Strophe bringt ein reizendes Bild, das wir gern vor unseren Augen vorüberziehen lassen, das uns aber, sobald es nur gestaltet ist, sogleich wieder entschwindet (Sismondi). Er ahmte absichtlich keinen der römischen Elegiker direkt nach und ist daher „der wahrste und originellste italienische Elegiker" geworden (Carducci).

Eine Gruppe Dichter aus Modena und Reggio in der Emilia nahmen sich Horaz zum Muster und folgten darin ihrem Landsmann Fulvio Testi (vgl. S. 400). Einer davon war der schon erwähnte Agostino Paradisi (vgl. S. 496), aber als der beste unter allen Vertretern dieser „emilianischen Schule" muß Luigi Cerretti (1738—1808) genannt werden, der wegen seiner Liebeshändel und Satiren berüchtigt war, trotzdem aber später eine Professur erhielt. In seinen politischen und moralischen Oden ahmt er Testi nach und greift auf Horaz zurück, in den Kanzonetten folgt er Savioli, benutzt aber auch die lateinischen Elegiker, und wegen seiner Liebeslieder pries man ihn als den modenesischen Tibull. In seiner berühmten Ode „Alla posterità" (An die Nachwelt, 1796) erklärte er sich offen für einen Republikaner. Der Graf Francesco Cassoli (1749—1812), ein gewandter Übersetzer des Horaz (1786), verdolmetschte in seinen im allgemeinen freilich etwas schwerfälligen und kalten lyrischen Gedichten recht gut „die innerste Gefühlswelt des wahren Horaz, jenen schwermütigen und liebenswürdigen Epikureismus einiger unübertrefflicher Oden und der Episteln des römischen Dichters", und in den Oden „Alla lucerna" (An die Lampe) und „Al letto" (An das Bett) zeigte er sich geradezu „als den originellsten Lyriker dieser Schule" (Carducci). Letztere schließt mit zwei Schülern Cerrettis, Luigi Lamberti (1759—1813) und Giovanni Paradisi (1760—1826), dem Sohne Agostino Paradisis. Lamberti lebte in Rom als Hauslehrer des Fürsten Borghese und beschrieb die Skulpturen in der Villa seines Herrn mit Unterstützung eines ihm befreundeten Archäologen (1796). In seinen „Poesie" spürt man den Einfluß seiner archäologischen und griechischen Studien, aus denen auch eine gute Übersetzung der kleineren griechischen Dichter (1786) und des sophokleischen „König Ödipus" (1796) hervorging. Lamberti war unter den Dichtern dieser Gruppe am meisten philologisch geschult, und unter dem italienischen Königreich in Mailand, wo er Studienpräfekt, Professor am Gymnasium und Direktor der Brerabibliothek war, vertrat er die offizielle Kritik und den offiziellen Hellenismus. Foscolo, dessen Feind er war, und der ihn in seinem satirischen Büchlein „Hypercalypsis" scharf geißelte, nahm aus einer der Oden Lambertis („I Cocchi", Die Kutschen) den Grundgedanken seiner berühmten Ode an Luigia Pallavicini. Giovanni Paradisi pflegte, wie sein Vater, neben der Litteratur auch die Wissenschaften und war Professor der Landwirtschaft und der Geometrie. In seinen Oden trieb er die Nachahmung des Horaz aufs äußerste.

In Parma ahmte man statt Horaz und Testi Pindar und Chiabrera (vgl. S. 398) nach. Der galante Abate Angelo Mazza (1741—1817) bildete sich an der griechischen und englischen Poesie, indem er Pindar sowie Dryden, Akenside und Pope übersetzte. Des letzteren Ode an die heilige Cäcilie veranlaßte ihn zu zahlreichen platonisierenden Gedichten über die Harmonie und die Musik (1770—75), aber von 1775 ab schrieb er nur noch Sonette theologischen und moralischen Inhaltes und besang als Feind der demokratischen Gedanken Napoleon, als Parma wieder mit dem Kaiserreich vereint wurde. Mazza hat lyrischen Schwung und dichterische Kraft, oft aber

ist er schwülstig und trägt zu stark auf, kurz, seine Dichtungen erinnern nicht selten an die Art Frugonis. Ein Nebenbuhler Mazzas war der Graf Castone della Torre di Rezzonico (vgl. S. 530), ein Schüler Bettinellis (vgl. S. 416) und ein Liebling Frugonis, dem er im Amte eines Sekretärs der Akademie der schönen Künste in Parma folgte (1768). Der sehr gelehrte Mann, ein ebenso großer Bewunderer der griechischen und englischen Dichtung wie Mazza und ein philosophischer Dichter, wollte etwas Neues in der Dichtkunst versuchen, die Wissenschaft in die Dichtkunst einführen, erreichte aber nichts. Außer dem Gedichte „L'eccidio di Como" (Die Zerstörung Comos) sind zu erwähnen das „Carme secolare" (Jahrhundertgedicht) für die Arkadia, ein würdiger Grabgesang für diese Akademie und die Dichtweise Frugonis, sowie eine Ode auf die Wahl des Herzogs von Sudermann zum Mitglied der Arkadia. Foscolo entnahm dem zuletzt genannten Gedichte für seine „Gräber" den Gedanken der nächtlichen Visionen auf dem Schlachtfelde von Marathon.

Eine genaue Kenntnis der fremden Litteraturen besaß der Abate Aurelio de' Giorgi Bertòla aus Rimini (vgl. S. 528), der bedeutendste Verbreiter der deutschen Litteratur in Italien. In den „Notti clementine" (Clementinische Nächte, 1775) auf den Tod Clemens' XIV. hatte er Young nachgeahmt, und in den beiden Ausgaben seiner in Anlehnung an französische Muster, vor allem an Dorat, verfaßten Essais über die deutsche Litteratur („Idea della poesia alemanna", Grundriß der deutschen Dichtung, 1779, und „Sulla bella letteratura alemanna", Über die deutsche schöne Litteratur, 1784) übersetzte er aus dem Französischen, besonders aus Hubers „Choix de poésies allemandes" (1766), in Vers und Prosa Gedichte von Kleist, Hagedorn, Wieland, Goethe u. s. w. Damals waren die idyllische und die Hirtendichtung in Mode, die im 15. und 16. Jahrhundert ihren Ausgang von Italien genommen und sich besonders durch Thomsons „Jahreszeiten" über ganz Europa verbreitet hatten. Überall herrschte eine Sehnsucht, ja eine wahre Wut, zur Natur zurückzukehren und das Glück in reinem, aufrichtigem und tugendhaftem Gefühle zu finden. Für Geßner, der diese Richtung am besten vertrat, schwärmte Bertòla. Er schrieb ein „Elogio" (Lobgedicht) auf ihn, übersetzte seine Idyllen (1789) und war 1787 sogar eigens nach Zürich gereist, um ihn persönlich kennen zu lernen. Die „Poesie campestri e marittime" (Ländliche und Seegedichte, 1779—82), die Bertòla in Neapel schrieb, wo er Professor an der Marine-Akademie war, sind zwar nicht tief, aber formvollendet. Sie verraten Natursinn und schildern das ruhige, heitere Leben des Dichters, der sich in seiner kleinen, nie von Stürmen erregten Welt glücklich fühlt. Später freilich verfiel derselbe Mann, der sich hier so unschuldig und harmlos zeigte, ins Obscöne („Prose e rime", 1797).

Ein Nachahmer Anakreons war Giovan Gherardo de' Rossi (vgl. S. 485). Die kleinen, in flüssigen Achtsilblern abgefaßten Oden seiner mit selbstentworfenen Vignetten geschmückten „Scherzi poetici e pittorici" (Dichterische und malerische Scherze, 1795) nennt Carducci „Bildchen in reinen Linien, kleine Basreliefs". Durch ihren liebenswürdigen Witz stehen sie den „Anacreontiche a Irene e a Dori" (Anakreontische Gedichte an Irene und an Doris) Jacopo Vittorellis aus Bassano (1749—1835) nahe. Diese kurzen Liebeslieder, elegant, geistreich und ungekünstelt, wurden mehrfach ins Lateinische übersetzt, waren sehr beliebt und erlebten bis zu des Dichters Tode dreißig Ausgaben. Vittorelli war der letzte Vertreter der anakreontischen Dichtung in Italien.

Anakreontische Lieder schrieb auch Giovanni Meli aus Palermo (1740—1815), aber in sizilianischem Dialekte. Er war Arzt und starb als Professor der Chemie. In der Muße des Landlebens verfaßte er seine Idylle über die vier Jahreszeiten („Primavera", „Está", „Autunnu",

„Invernu“, ein berneskes Gedicht „La fata galanti“ (Die freundliche Fee), das heroikomische Gedicht „Don Chisciotti“, worin er neun von Cervantes unberücksichtigt gelassene Abenteuer des Ritters und seines Knappen erzählt, und das berneske Gedicht „L'Origini di lu munnu“ (Die Entstehung der Welt), eine Satire auf den Pantheismus. Besser sind seine Kanzonetten, die zwar der Schule Metastasios und Rollis, Frugonis und Castis entstammen, aber oft natürliches Gefühl und größte Zartheit aufweisen. Berühmt ist die wunderschöne Kanzonette auf die Lippe seiner Nice („Lu labbru“).

„Sag' mir, sag' mir, kleine Biene,
Wohin fliegst du also früh?
Denn die Gipfel der Gebirge,
Schau', noch nicht erglühen sie.

„Es erzittert ja der Tau noch
Auf den Wiesen für und für,
Drum gib acht, daß du nicht netzest
Deine goldnen Flüglein dir.

„Schläfrig liegen noch die Blumen
In den Bettchen dicht verhangt,
Und sie halten ihre kleinen
Taumelköpfchen noch gesenkt.

„Doch dein Flügelchen bemüht sich,
Doch du eilst und ruhest nie;
Sag' mir, sag' mir, kleine Biene,
Wohin fliegst du also früh?

„Suchst du Honig? Ihn verschließt noch
Jeder Kelch; drum laß den Flug!
Zeigen will ich dir ein Örtchen,
Honig gibt es da genug.

„Kennst du nicht mein süßes Liebchen
Mit den Augen schön und klar?
Ihre Lippe hegt erlesʼne
Honigsüße immerdar.

„Auf den rosenroten Lippen
Von dem allerliebsten Kind
Gibt's den wonnesamsten Honig;
Saug' ihn, saug' ihn, flieg' geschwind!

„Denn die Wonne hat auf ihnen
Sich ihr Blumennest gewebt,
Anzulocken jede Seele,
Die vom Liebeshauch erbebt.

„Nimmer gibt's ein süßer Schicksal
Auf dem weiten Erdenrund,
Als zu küssen, als zu saugen
Meiner Liebsten kleinen Mund.“ (Gregorovius.)

Der letzte Reformator dieser Schule griechischer und lateinischer Nachahmung war Giovanni Fantoni aus Fivizzano in der Lunigiana (1755–1807), der in zehn Jahren (1779 bis 1789) eine Blütenlese von Gedanken und Aussprüchen des Horaz fünfmal in reimlose Verse übersetzte. Auch er brachte in seinen Gedichten die Gedanken und Gefühle des römischen Dichters in veredelter, erhabenerer Form vor und bildete auch die Metrik des Horaz nach, nur daß er den Reim verwendete. Seine sapphische Strophe steht der lateinischen in nichts nach und war recht beliebt, während die übrigen horazischen Versmaße damals noch wenig Anklang fanden. Fantonis Beschützer war der Marchese Carlo Emanuele Malaspina, auf dessen Bitte er eine sapphische Ode „Al merito“ (An das Verdienst, 1782) schrieb, in der er von der amerikanischen Revolution, von Washington und Franklin sprach. Beim Ausbruch der Revolution in Italien wurde seine Dichtung erhabener. Als offener Vertreter der edelsten und humansten Gefühle, als ein Mann, der sich für die Philosophie und eine große Zukunft seines Vaterlandes begeisterte, besang er jetzt die großen Thaten der Revolution und Napoleons. Er war jedoch kein reiner Klassizist: er kannte auch die deutschen Dichter vor 1770 gut, wie er denn z. B. in einer Ode auf die Überschwemmung des Po und des Mincio ein Gedicht der Stegreifdichterin Anna Karsch auf einen Sturm in Berlin (1761) nachahmte.

Wie die Dichtung aller bisher Genannten, so stammt auch die Lyrik Giuseppe Parinis von der Arkadia her. Selbst als sich dieser eigene Wege gehende Dichter gänzlich von seinen

früheren litterarischen Freunden losgelöst hatte, behielt er, wie alle seine eben angeführten Vorgänger und Genossen, die metrischen Formen bei, deren sich jene bedienten. Mit dreiundzwanzig Jahren begann er mit Sonetten und Hirtengedichten (vgl. S. 514), und ungefähr dreißig Jahre später (1780) gab er weitere dreizehn Hirtensonette und eine Ode „Su la libertà campestre“ (Über die Freiheit auf dem Lande) unter den „Rime degli Arcadi“ (Gedichte der Arkadier) heraus. In der ersten Ausgabe der „Odi“, die mit Ausnahme der beiden ersten alle nach der Veröffentlichung des „Mattino“ und des „Mezzogiorno“ von 1764—95 geschrieben und von einem Schüler Parinis herausgegeben wurden, erscheint die zuletzt erwähnte Ode unter dem veränderten Titel „La vita rustica“ (Das Landleben, 1756?). Sie bleibt noch innerhalb des arkadischen Gedankenkreises, und es fehlt ihr jedes Naturgefühl. Aber mit der zweiten Ode der Sammlung: „La salubrità dell' aria“ (Die Heilsamkeit der Luft, nach 1756), betrat Parini schon den Weg, auf den ihn sein Genius rief.

Die Ode will die reichen Mailänder zur Einsicht bringen, die nur dem Luxus, der Geldgier und der Faulheit frönen und nur an ihre eigene Bequemlichkeit denken, ohne sich um das kranke, hinsiechende Volk zu kümmern; es war das erste Mal, daß ein Dichter den Stoff zu einem lyrischen Gedicht der Wirklichkeit des bürgerlichen Lebens entlehnte. „La impostura“ (Der Betrug, 1764?) knüpft wahrscheinlich an einen Artikel Verris an, der in der Mailänder Zeitung „Il Caffè“ erschien. Die Ode brandmarkt zwei berühmte mailänder Betrüger, den Arzt Eluvieno und den Heuchler Crispino, die damals von jedem Leser leicht erkannt werden konnten. Aus Anlaß der Genesung seines an den Pocken erkrankten Schülers Carlo Imbonati, der später der Geliebte von Manzonis Mutter wurde, setzte Parini seine Regeln über die Erziehung auseinander („L'educazione“, Die Erziehung, 1764), und in dem „Innesto del vaiuolo“ (Die Pockenimpfung, 1765), worin er für dieses Schutzmittel eintrat, führte er seine Kulturmission weiter. „Il bisogno“ (Die Not, 1765) lobt den Beamten, der gegen die Schuldigen wegen ihres Elendes nachsichtig ist und sie nur vom Wege des Lasters abzuziehen sucht. „La musica“ (Die Musik, 1769) wendet sich gegen das Kastrieren von Knaben, dessen sich entartete Eltern schuldig machten, um mit der Stimme ihrer Söhne Geld zu verdienen. „La recita dei versi“ (Das Vorlesen von Gedichten, 1784) spricht sich entschieden gegen die Sitte aus, bei Tafel Gedichte vorzutragen, und in der berühmten Ode „La caduta“ (Der Fall, 1785) zeigt Parini, daß Tugend und edle Pflege der Kunst in Mailand allzu gering geschätzt würden. Veranlassung zu der Ode „La tempesta“ (Der Sturm, 1786) gab ein Erlaß Josephs II., der alle Pensionen abschaffte. Die Ode auf den Tod des Antonio Sacchini (1786) ist eine Lobpreisung der physischen und moralischen Eigenschaften des bedeutenden Musikers, der hier vor dem Vorwurf, ein Weiberjäger gewesen zu sein, in Schutz genommen wird. War es seine Schuld, fragt der Dichter, wenn die Frauen sich in ihn verliebten, der ein schöner Mann und ein Priester des Schönen war? Auch Parini selbst bewunderte gern anmutige Frauen, und für die Venezianerin Cecilia Renier Tron schrieb der Achtundfünfzigjährige tief ergriffen ein Sonett und die herrliche Ode „Il pericolo“ (Die Gefahr). In „Il dono“ (Das Geschenk, 1790?) drückt er der Marchesa Paola Castiglioni die Wirkung aus, welche die Tragödien Alfieris, die sie ihm zum Geschenk gemacht hatte, auf ihn ausübten. „Il messaggio“ (Die Botschaft, 1793) dankt der Gräfin Maria Castelbarco, die sich oft nach des kranken Dichters Befinden hatte erkundigen lassen, für ihre Teilnahme. Das Volk lacht, daß der gute Greis noch mit vierundsechzig Jahren in Bewunderung für diese Dame erglüht, aber der Dichter antwortet:

„Es sprach zu mir mein Genius
Bei der Geburt: ‚Begierde
Nach Golde lockt dich nimmerdar,
Noch auch die eitle Zierde
Der Titel, noch der tückische
Ehrgeiz nach Macht und hohem Rang im Staat.

Doch was Natur an Gaben hat,
Ein zart Gemüt zu schmücken,
Und holder Schönheit Liebesblick
Wird dir das Herz entzücken,
Dich, der nicht lang' zu schweifen liebt
Auf zweifelhafter Hoffnung rauhem Pfad.‘“ (Heyse.)

In der Ode „Sul vestire alla ghigliottina“ (Über die Tracht à la Guillotine) eifert er gegen die 1795 aus Frankreich nach Mailand gekommene brutale Mode der Frauen, sich ein schmales rotes Band um den Hals zu legen und so die Hinrichtung anzudeuten. Das dichterische Ideal Parinis endlich spiegelt sich in seiner herrlichen letzten Ode: „Alla Musa“ (An die Muse, 1795) wieder.

Wir haben außer den Oden auch andere lyrische Gedichte von Parini, darunter zwei Kanzonetten („Il brindisi“, Der Trinkspruch, „Le nozze“, Die Hochzeit), ein Idyll, reimlose Verse und Sonette. Parini war kein Freigeist, er gehörte nicht zu jenen ungläubigen Priestern und Gelehrten, deren es im 18. Jahrhundert ganze Scharen gab; er war Christ, aber ein Feind des Fanatismus und des Aberglaubens. Er war auch kein Volkstribun und kein Demokrat, wohl aber ein warmer Patriot und ein Philanthrop, dem nur das Wohl der Menschheit am Herzen lag, und der keine andere Aufgabe kannte, als seine Mitmenschen aufzuklären. Er war mit der Regierung der Österreicher einverstanden und pries deren Siege und Festlichkeiten. Trotzdem verfolgte er die Fortschritte der französischen Revolution mit Befriedigung, und als Napoleon in Mailand einzog, nahm er von ihm die Ernennung zum Mitglied des städtischen Ausschusses an. Energisch, unerschrocken und würdevoll, zeigte er sich in diesem Amte stets als Freund einer gemäßigten Freiheit, aber als Feind der Zügellosigkeit. Bald freilich näherte er sich, da er das Militärregiment nicht billigen konnte, wieder seinen alten Freunden und Beschützern und wurde deswegen entlassen. Als die Österreicher 1799 wiederkehrten, wurde Parini bedroht, aber nicht verfolgt, zog er doch jetzt wieder der französischen demokratischen Anarchie das monarchische System der Österreicher vor.

Parinis Oden waren in der ganzen italienischen Lyrik die ersten, die ein bestimmtes moralisches und politisches Ziel, eine ausgesprochene erzieherische Absicht verfolgten und sich ganz als Kinder ihrer Zeit bewiesen. Man empfand damals ein brennendes Bedürfnis nach politischen Reformen, besonders in Mailand, wo die von den Maßnahmen Josephs II. und dem Einfluß der französischen Schriftsteller lebhaft angeregte Bewegung gleichzeitig eine philosophische, politische, volkswirtschaftliche und litterarische war. Die neuen Gedanken nahmen aber in Mailand zu sehr französisches Gepräge an, und das konnte Parini nicht gutheißen, denn er wußte, daß jene Gedanken italienischen Ursprungs waren, Gedanken der litterarischen und philosophischen Wiedergeburt seines Vaterlandes im 15. und 17. Jahrhundert, die nun unter fremdem Kleide nach Italien zurückkehrten. Darum näherte er sich nicht der französischen Schule der Nationalökonomen Beccaria und Verri, sondern blieb für sich. „In ihm verjüngt sich der Mensch, aber in rein italienischer Art. Er ist der erste Dichter der neueren Litteratur, der ein Mann ist, d. h. der einen lebendigen und leidenschaftlichen religiösen, politischen und moralischen Inhalt hat“ (De Sanctis).

Durch die mythologischen und klassischen, besonders horazischen Reminiszenzen und die metrische Form seiner Oden ist Parini mit der ihm voraufgehenden und folgenden klassischen Schule verknüpft. Alle Dichter dieser Schule übertraf in der umfassenden Neubelebung der klassischen Welt **Vincenzo Monti** (vgl. S. 495). In zwei berühmten Oden, der „Prosopopea di Pericle“ (Prosopopöie des Perikles, 1779) auf die damals entdeckte Büste des Perikles von der Hand des Phidias und in dem Lobgedicht „Al signor di Montgolfier“ (An Herrn von Montgolfier, 1784) auf den Erfinder des Luftballons, verwendet er noch die Kanzonettenform, deren sich Frugoni, Savioli und so viele andere Arkadier bedient hatten. Wie diese hatte er in seinem „Saggio di poesie“ (Probe von Gedichten, 1779), der Liebe und Religion zum Inhalt hat, Properz, Ovid und den Engländer Young nachgeahmt; am besten waren ihm aber die kurzen anakreontischen Lieder gelungen. Reichlichere Nachahmungen aus den fremden Litteraturen bieten die neuen „Versi“ (1783). Die berühmten reimlosen Verse „A don Sigismondo Chigi“ und die „Pensieri d'amore“ (Liebesgedanken), beide für eine junge Florentinerin geschrieben, sind fast nur eine feinsinnige Nachahmung und geistreiche Übersetzung von etwa fünfzehn

Stellen aus dem „Werther“, den Monti in französischer Übertragung kannte; ja oft traf er Goethes Gedanken besser als seine Vorlage. Aus einer Episode des Klopstockschen „Messias“ hatte er schon vier Sonette „Sulla morte di Giuda“ (Auf den Tod des Judas, 1788) entnommen, und die sapphische Ode „Invito d'un solitario ad un cittadino“ (Einladung eines Einsiedlers an einen Bürger, Ende 1792) ist nur eine glückliche Wiedergabe einer lyrischen Stelle aus Shakespeares „As you like it“ nach Letourneurs französischer Übersetzung.

Monti, der bis dahin ein Gegner der neuen Gedanken gewesen war, änderte seine Anschauungen mit den ersten Regungen der Revolution und besang deren Ereignisse von Anbeginn bis zum Sturze Napoleons. Anfänglich (1793—96) bleibt seine geschichtliche Dichtung den guelfischen und päpstlichen Gesinnungen treu, die der Dichter bisher bewiesen hatte, dann aber (1796) wird sie papstfeindlich und ghibellinisch und endlich, nach einigen Jahren, kaiserlich. Sowohl in seiner berühmten Kanzone „Per il congresso di Udine“ (Auf den Kongreß von Udine, 1797) als auch in der noch bekannteren „Per la liberazione d'Italia“ (Auf die Befreiung Italiens, 1801) feiert er Napoleon. Wahrer und tiefer empfunden, dabei freier von mythologischem Kram und klassischen Reminiszenzen sind die Gedichte, die Monti in seinen letzten Lebensjahren verfaßte, und die sich mit seinem eigenen Innern und seiner Familie beschäftigen. Sein dichterisches Können zeigte sich aber am besten in den epischen Dichtungen, die wir bald kennen lernen werden.

Einer der ausgezeichnetsten Künstler dieser Schule war Ugo Foscolo (vgl. S. 497), erst Freund, dann Feind Montis. Auch er begann damit, anakreontische Lieder nach der Weise Vittorellis, Kanzonetten in der Art Savioli s, horazische Oden nach dem Muster Fantonis und Geßnersche Idylle nach dem Vorbild Bertòlas zu schreiben (1793—94). Seine Oden aus der Jugendzeit verraten alle den Einfluß Alfieris, der für ihn „der erste der Italiener“ war. Foscolo war in seiner Jugend, wie wir gesehen haben, ein Anhänger der neuen, aus Frankreich gekommenen Gedanken. In einer Ode „A Bonaparte liberatore“ (An Bonaparte, den Befreier, 1797) drückte er die Begeisterung aus, welche die wunderbaren Siege Napoleons und die Gründung der transpadanischen und cispadanischen Republik bei den venezianer Demokraten hervorgerufen hatten, aber in der zweiten: „Ai novelli repubblicani“ (An die neuen Republikaner, 1797), äußerte er schon den grausamen Zweifel derselben Demokraten über das Los ihres Vaterlandes, das Napoleon dann ja auch wirklich verkaufte. Sobald es sich aber nicht um die Politik handelte, war Foscolo zärtlich und sentimental und liebte die Einsamkeit. Seine Liebesgedichte aus der Jugend sind Elegien, voll von Anklängen an Young und Rousseau, lauter rührende Ergüsse. Diese Vereinigung von Heroischem und Sentimentalem findet sich in fast allen seinen späteren Gedichten.

Drei herrliche Sonette schildern seine hoffnungslose Liebe zu der jungen Isabella Roncioni. In seinen beiden berühmten Oden geht er von den Liebesoden Parinis aus, übertrifft sie aber weit: die Ode „A Luigia Pallavicini caduta da cavallo“ (An Luigia Pallavicini, als sie vom Pferde gestürzt war, 1800) zeigt „in ihrem Klassizismus mit lebhaften und neuen Farben die Frische eines jungen Lebens, das von der entnervenden Sentimentalität geheilt und zur Begeisterung zurückgekehrt ist“ (De Sanctis), und die zweite Ode: „All' amica risanata“ (An die genesene Freundin, 1802—1803, auf die Genesung der schönen Mailänderin Antonietta Fagnani-Arese) ist von wunderbarer, klassischer Reinheit, aber allerdings auch von eisiger Kälte. Die drei vor dieser Ode geschriebenen Sonette („In morte del fratello Giovanni“, Auf den Tod des Bruders Giovanni, „A Zacinto“, An Zakynthos, „Alla sera“, An den Abend) gelten für die schönsten, vollkommensten und wärmsten der italienischen Dichtung „nach denen Dantes, Petrarcas und einigen von Tasso“ (Carducci). In ihnen ist zum erstenmal in der italienischen Lyrik der „Weltschmerz“ in seiner „objektiven Fatalität“ zum Ausdruck gekommen.

Foscolos Hauptwerk sind aber die „Sepolcri“ (Gräber, 1806—1807), „die einzige lyrische Dichtung in der tiefen pindarischen Bedeutung des Wortes, die Italien besitzt“ (Carducci). Sie sind in Briefform in reimlosen Versen an des Dichters Freund Ippolito Pindemonte gerichtet und verdanken in erster Linie gewissen Anordnungen der österreichischen und dann der französischen Regierung über die Form der Begräbnisse ihren Ursprung. Nach diesen Verfügungen „sollten die Leichen jeglicher Klasse von Bürgern nach den öffentlichen Friedhöfen vor die Stadt gebracht und unter Steinen von gleicher Größe beerdigt werden, und die betreffenden Inschriften sollten der Prüfung der Ortsvorstände unterbreitet werden“ (Foscolo).

Den Toten unnütz, sind die Gräber den Lebenden ein Sporn, große Thaten zu vollbringen. Mit Unrecht heischt also das neue Gesetz, daß Gute und Schlechte, Berühmte und Unbedeutende zusammen begraben werden sollen. Die Gräber entstanden zugleich mit der Kultur, um die Toten vor wilden Tieren und die Lebenden vor Ansteckung zu schützen. Durch sie erinnerte man die Nachkommen an die Ruhmesthaten der Vorfahren. Darum möchte der Dichter nicht, daß man mit dem christlichen Brauch fortführe, die Toten zum schweren Schaden der öffentlichen Gesundheit in den unterirdischen Gewölben der Kirchen beizusetzen und durch Abbildung von Skeletten die Lebenden zu schrecken. Man solle vielmehr die alten Völker und die Engländer nachahmen, die ihre Toten in den Gärten vor der Stadt beerdigen, wohin sie sich zum Spaziergang begeben, um weiter mit ihnen zu leben. Die Gräber der Großen haben stets die edlen Seelen angespornt und adeln die Städte, die sie besitzen. Das schöne Florenz, die Vaterstadt von Dante und Petrarca, ist jetzt von höherem Glanz umstrahlt, weil es den einzigen Ruhm bewahrt, der Italien noch von seinen Eroberern gelassen ist: die Kirche Santa Croce mit den Gräbern der großen Italiener. Nach Santa Croce werden die Italiener pilgern, um dort Begeisterung zu trinken, wenn sie einmal das Bedürfnis nach einem Vaterlande fühlen. Dort suchte Vittorio Alfieri Trost, als er in seinen letzten Lebensjahren über die traurige Lage Italiens in Verzweiflung war, und noch der Tote scheint aus seinem Grabmal in Santa Croce die Italiener zu mahnen, ihr Vaterland zu lieben. Und wenn auch die Gräber der Großen zerstört werden, so werden doch wenigstens die Gesänge der Dichter, die sich an ihnen begeisterten, die Hochherzigen fort und fort entflammen. Die Gräber der trojanischen Fürsten, die so lange Jahrhunderte verborgen lagen und gerade zu den Zeiten des Dichters wieder ans Licht kamen, sind Zeugen von der Heiligkeit und dem Ruhme der Gräber. Homer begeisterte sich beim Anblick dieser Gräber, und die trojanischen Helden, die für die Verteidigung des Vaterlandes fielen, werden im Gedächtnis der Menschen leben, „so lange die Sonne niederblickt auf Menschenleid“.

Foscolos Werk gehört einer Dichtungsart an, die von den Engländern eifrig gepflegt und von den Deutschen und Franzosen nachgeahmt wurde. Im 18. Jahrhundert hatten die Gräber zu Blairs, Youngs, Herveys, Parnells und Grays melancholischen Betrachtungen in Vers und Prosa Anlaß gegeben. In Deutschland, wo im 17. Jahrhundert Hofmannswaldau zwischen Gräbern über die Probleme des Lebens nachgedacht hatte, besangen im 18. Jahrhundert in Nachahmung Youngs Creuz und Zachariä diesen Stoff. Die nächsten Vorläufer Foscolos aber, die auch schon die erziehliche Wirkung der Gräber bedeutender Männer in Bezug auf bürgerliche Tugenden besangen, waren die Franzosen Gabriel Legouvé und besonders der berühmte Delille. Der italienische Dichter kannte sicher einige dieser Vorläufer und entnahm ihnen den oder jenen Gedanken, ebenso wie Lucrez und anderen lateinischen und griechischen Dichtern. Die sentimentalen und politischen Ideen, die er ihnen entlehnte, befruchtete er aber mit seinem erhabenen Geist und dem Feuer in der eigenen Brust. Obgleich er von Charakter und infolge seiner Lektüre zur Schwermut und zur Sentimentalität neigte, war er im Grunde ein politischer Dichter, ein wahrer Schüler Alfieris und Parinis, die in den „Sepolcri“ oft erwähnt werden. Er verzweifelte nicht an den Menschen, sondern hatte Vertrauen zu ihrer unverwüstlichen Tüchtigkeit, die er in Vicos Sinne (vgl. S. 467) betrachtete. Mit welcher Zartheit ist ferner in den „Gräbern“ die Wechselbeziehung zwischen der Natur und den Toten aufgefaßt, und wie feinfühlig hat Foscolo in das Gedicht alle die vielen weiblichen Gestalten eingeführt, weil sie auf



Villa Albizzi auf dem Bellosguardo bei Florenz.

Zeichnung nach Photographie.



das menschliche Leben eine so große Macht ausüben! Die „Gräber“ waren von ihrer ersten Veröffentlichung an bis heute der italienischen Jugend teuer, und besonders den großen Schöpfern der nationalen Einheit, wie Garibaldi. Erst durch sie wurde die moderne italienische Litteratur ein gemeinsamer Besitz des ganzen Volkes, wie es die anderen Litteraturen schon waren.

Den „Sepolcri“ wollte Foscolo andere „Gedichte“ (Carmi) in reimlosen Versen folgen lassen, es blieb aber bei Plänen oder Entwürfen. Von einem einzigen: „Le Grazie“ (Die Grazien), sind genug Bruchstücke vorhanden, um fast das Ganze rekonstruieren zu können, das der Dichter selbst schon nach der Zahl der Göttinnen in drei Gesänge (Inni) eingeteilt hatte.

Die „Grazien“, die fast denselben Grundgedanken wie die „Gräber“ haben, wurden Foscolo von den beiden Meisterwerken Canovas eingegeben, der Statue der Venus und der Gruppe der drei Göttinnen. Sie schildern das Zeitalter der Menschlichkeit und Bildung, das dem tierischen Zeitalter folgt, und entwickeln eine mystische Geschichte der moralischen und künstlerischen Zivilisierung der Menschen im Altertum und in der italienischen Renaissance, besonders in Florenz. Auf dem Hügel Bellosguardo, wo der Dichter in der Villa Albizzi wohnte (s. die beigeheftete Tafel „Villa Albizzi auf dem Bellosguardo bei Florenz“), läßt er den Altar der drei Göttinnen errichtet sein und als ihre Priesterinnen drei unter seinen zahlreichen Geliebten und Freundinnen dienen, welche Musik, Dichtkunst und Tanz vorstellen.

In den „Grazien“ wollte der Dichter auch die Mythologie der Göttinnen poetisch erläutern, um damit „eine Reihe von Bildern“ zu liefern, „die man in den schönen Künsten verwerten konnte“. Diese Verbindung der Philosophie mit der Poesie und der Stoff konnten nie wahre Dichtung hervorbringen; das merkte der Dichter selbst und verwarf schließlich sein Werk, an dem er zwanzig Jahre gearbeitet hatte. Selbst wenn das Gedicht vollendet worden wäre, wäre es fehlerhaft geblieben und hätte der organischen Einheit ermangelt. Trotzdem hat es wunderschöne Stellen, die von der lebendigen Natur und von heißer Leidenschaft eingegeben sind und einen mannigfachen, herrlichen Rhythmus aufweisen, wie man ihn bis dahin vergebens in der italienischen Dichtkunst sucht.

Ippolito Pindemonte (s. die Abbildung, S. 540) antwortete auf die ihm von Foscolo gewidmeten „Sepolcri“ mit einer „Epistola“ (Brief, 1807), die ohne Geist und Geschick nur den einen Gedanken ausspinnt, daß die Gräber die Lebenden trösten und sie erziehen. Er machte Foscolo den Vorwurf, dunkel und unverständlich zu sein, und da er nicht begriff, wie viel neuer Gehalt und wie viel Gefühlstiefe in Foscolos Episoden aus dem Altertum liegt, riet er ihm, das Altertum beiseite zu lassen und von dem modernen Leben auszugehen. Kurz, während Foscolo seine Landsleute durch den Hinweis auf soziale und politische Wiedergeburt zum Streben nach Befreiung antreibt, fordert Pindemonte sie zur Ergebung auf. In seiner „Epistola“ verarbeitete er einige Gedanken seines Gedichtes „I Cimiteri“ (Die Friedhöfe), das sich ebenfalls mit den Gräbern beschäftigen sollte. Er führte es aber nicht zu Ende, als er erfuhr, daß Foscolo, der es kannte, die „Sepolcri“ an ihn richten wollte. Später, als er sich der Religion in die Arme warf, wollte er seine „Epistola“ von Foscolos „Sepolcri“ unabhängig machen, weil diese ihm jetzt heidnisch erschienen, und gab eine Bearbeitung heraus, worin die Anreden an seinen Freund und die Anspielungen auf dessen Werk fehlen. Pindemonte steht Monti und Foscolo in der Kunst des Versbaues nach, übertrifft beide aber durch einen Zug sanfter, süßer Schwermut und durch tiefes Naturgefühl, Vorzüge, die in reichem Maße in seinen „Poesie campestri“ (Ländliche Gedichte, 1788) zu Tage treten. Sind diese vielleicht überhaupt die besten ihrer Art in Italien, so sind im besonderen die kleinen Oden „An den Mond“ (Alla luna) und „An die Schwermut“ (Alla malinconia) voll „süßer Harmonie“ (Foscolo). Pindemonte besingt hier mit Vorliebe die Einsamkeit auf dem Lande, den erhabenen Anblick von Bergen und Seen. Dabei

ahmt er nicht, wie sein Vorgänger Bertòla, die deutschen Dichter nach, sondern die Engländer, Cowper, Collins und andere. Er ist ein Vorläufer der gemäßigten italienischen Romantik.

Zu Parinis, Alfieris und Foscolos lyrischer Schule gehört auch **Manzoni** (vgl. S. 502) in seinen Jugendgedichten (1800—1810). Es sind besonders Sonette, Oden, ein Idyll an Monti („L'Adda": Die Adda, 1803), eine politische Kanzone und reimlose Verse in Nachahmung Parinis und Alfieris. In denen „In morte di Carlo Imbonati" (Auf den Tod des Carlo Imbonati, 1806; vgl. S. 535), die er an seine Mutter richtete, um sie über den Verlust ihres Freundes zu trösten, preist er Parinis Schüler als Freund der wahren Dichter, antwortet den Schuften, die ihn selbst angeklagt hatten, er sei nach Imbonatis Tode nach Paris geeilt, um „seinen Rüssel in die Erbschaft zu tauchen", und legt das Programm dar, dem er als Mensch und Künstler in Zukunft folgen will. Foscolo lobte diese Verse sehr und ahmte eine Episode daraus nach.



Ippolito Pindemonte. Nach einem Kupferstich von Giovanni Boggi (Gemälde von Giacomo Lumiceau) wiedergegeben in der „Odissea di Omero tradotta da Ippolito Pindemonte", Verona 1822. Vgl. Text, S. 539.

Der Grundgedanke von Manzonis „Urania" (1809), eines lyrischen Gedichtes, das sich an Vicos (vgl. S. 467) Ausführungen anlehnt, ist im großen und ganzen derselbe wie in Foscolos „Grazie".

Pindar ist in einem poetischen Wettkampfe von der Dichterin Corinna besiegt worden, weil er, der Freund der Musen, die Grazien vergessen hatte. Betrübt flüchtet er auf den Parnaß, wo ihn nun die Göttin Urania unter der Gestalt seiner Lehrerin Myrtis tröstet und ihm mitteilt, daß Zeus die Tugenden samt den Musen und Grazien auf die Erde gesendet habe, um die leidende Menschheit gesitteter zu machen. Er selbst müsse, wenn er Meister der ewigen Lieder werden und allein in Olympia bei den Wettspielen herrschen wolle, neben den Musen auch deren unzertrennliche Gefährtinnen, die Grazien, pflegen.

Sehr wahrscheinlich stellte Manzoni in Pindar sich selbst dar und in Urania seine junge Gattin, Henriette Blondel, die ihm wirklich eine Lehrerin der Grazie war und die liebenswürdige Herrin seines vornehmen Hauses in Mailand (s. die Abbildung, S. 541). Später verwarf er das Gedicht auf Imbonatis Tod und die „Urania" und nahm sie nicht unter seine Werke („Opere", 1845) auf, ersteres besonders deshalb, weil er, jetzt ein strenger Katholik, das Verhältnis seiner Mutter zu dem Freunde nicht mehr billigen konnte. Er selbst wollte freilich glauben machen, er verwerfe die Gedichte, weil er jetzt anderen litterarischen Anschauungen huldige, während er doch in beiden den romantischen Lehren, die er kurz darauf annahm, näher steht, als es scheint.

Die erste Frucht seiner religiösen und künstlerischen Bekehrung waren die „Inni sacri" (Heilige Hymnen), die von 1812–22 geschrieben und mit Ausnahme der letzten (1823) im Jahre 1815 veröffentlicht wurden. Mit ihnen verfolgte Manzoni die Absicht, „die großen, edlen und echt menschlichen Gefühle, die ganz natürlich aus der Religion entspringen, auf

diese zurückzuführen.“ „La Pentecoste“ (Pfingsten, 1819—22) ist das beste und vollkommenste der fünf Gedichte, welche das neue, sieghafte Hervortreten der katholischen Ideen nach der glaubenslosen Zeit der Revolution darstellen (1815). Damals wachte das religiöse Ge-



Manzonis Haus in Mailand. Nach einer Photographie gezeichnet von Oskar Schulz. Vgl. Text, S. 540.

fühl wieder auf, aber es trug jetzt auf seiner Fahne das Programm des 18. Jahrhunderts, von dem die Neukatholiken behaupteten, es sei das Programm des Christentums in seiner Reinheit: es entstand eine christliche Demokratie, ein demokratischer Christus. Auch die ideale Grundlage der „Inni sacri“ ist „wesentlich demokratisch, ist der Gedanke des Jahrhunderts, getauft

mit dem Namen eines christlichen Gedankens, ist die Gleichheit der Menschen, die alle Brüder Christi sind, die Beseitigung der Unterdrückten, die berühmte Dreizahl Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in christlichem Gewande" (De Sanctis). Die „Inni sacri" sind der erste Versuch Manzonis, seine ethisch religiöse und historische Auffassung des Lebens in der Kunst zum Ausdruck zu bringen. Da es ihnen aber an naheliegendem, konkretem historischen Stoff fehlte, übten sie nur geringe Wirkung aus und fanden kaum einige mittelmäßige Nachahmer, z. B. Arici (vgl. S. 531). In der Form, besonders in seinen Metren, blieb Manzoni klassisch. Goethe schrieb von den Hymnen: „Diese Gedichte geben das Zeugnis, daß ein Gegenstand, so oft er auch behandelt, eine Sprache, wenn sie auch jahrhundertelang durchgearbeitet worden, immer wieder frisch und neu erscheinen, sobald ein frischer, jugendlicher Geist sie ergreifen, sich ihrer bedienen mag."

Origineller war Manzoni in der politischen Lyrik, wenn auch seine erste patriotische Kanzone: „Il Proclama di Rimini" (Die Proklamation von Rimini) noch wenig gelungen ist. Sie ist ihm durch die Proklamation von Rimini (30. März 1815) eingegeben worden, die Murat an die Italiener richtete, als er sich nach dem Zusammenbruche des napoleonischen Reiches zum Haupte einer nationalen Bewegung in Italien machen wollte. Der Versuch scheiterte, und die nie beendete Kanzone wurde erst 1848 von der provisorischen Regierung der Lombardei nach den berühmten „fünf Tagen" von Mailand veröffentlicht, in denen die Mailänder Radetzky mit über 20,000 Österreichern nach erbittertem Kampfe aus der Stadt trieben. Zugleich mit ihr erschien auch der „Marzo 1821" (März 1821), ein zweites patriotisches Gedicht Manzonis, dessen neu hinzugefügte Schlußstrophe auf die Ruhmesthaten dieser Tage anspielte. Der Hymnus, der auf die piemontesischen Bewegungen von 1821 geschrieben wurde, die Italien zur Freiheit und Einheit zu führen schienen, wurde dem Andenken Theodor Körners gewidmet, „dessen Name allen Völkern teuer ist, die kämpfen, um ein Vaterland zu verteidigen oder zu erobern".

> Die Italiener haben geschworen, ihr Vaterland frei und einig zu machen oder zu sterben, wie einst die Deutschen (Österreicher), die sie jetzt knechten. Ihre Sache ist gerecht, und Gott wird ihnen helfen. Das Gedicht „ist nicht nur ein Kriegslied für die Italiener, sondern auch ein Aufruf an alle gebildeten Völker: des Dichters Wort ist an die Italiener und Deutschen zugleich gerichtet. Er zielt nicht darauf ab, Wut gegen die Unterdrücker zu erwecken, sondern Mitleid mit den Unterdrückten. Während der Deutsche das Schwert gegen die Italiener schleift, läßt Manzoni vor ihm das Bild Gottes aufleuchten, der aller Völker Vater ist, vor dessen Antlitz die Völker Brüder sind. Als lebendigen Vorwurf führt er den Deutschen Theodor Körner vor. So erhebt sich die Dichtung über irdischen Haß und Zorn und nimmt die allgemeine Verbrüderung, die Gleichheit aller Völker vor Gott zur Grundlage" (De Sanctis).

Inzwischen hatte sich Manzoni schon durch seine außerordentlich populäre Ode „Il cinque Maggio" (Der fünfte Mai, 1821) auf den Tod Napoleons unter den größten lyrischen Dichtern Europas einen Platz erobert. Sie ist in leichter, volkstümlicher Form abgefaßt und wurde in noch nicht drei Tagen in des Dichters Villa Brusuglio bei Mailand niedergeschrieben, wo er sich befand, als ihn die erschütternde Nachricht traf (17. Juli). Manzoni liebte Napoleon nicht, bewunderte aber mit der ganzen Welt in ihm „den größten Taktiker und den unermüdlichsten Eroberer der Neuzeit, der zugleich die größte Eigenschaft des Politikers besaß, warten zu können und handeln zu können". Die Ode gehört, wie die vorher besprochene, eng zu den „Inni", deren Hauptgedanke — die Geschichte der Menschen ist den unerforschlichen Plänen der Vorsehung unterworfen — in den letzten und schwächsten Strophen wiederkehrt. Sie wurde besonders wegen „des tief menschlichen, tief wahren Gefühls, das darin niedergelegt ist", gefeiert. „Manzoni brachte in glücklicher Weise das allgemeine Empfinden zum Ausdruck, das der Tod Napoleons erweckte, und sein Gesang fand in aller Herzen einen Widerhall" (D'Ovidio).

Obgleich die Ode von der Zensur verboten wurde, verbreitete sie sich schnell und wurde sogleich über siebenundzwanzigmal in alle Kultursprachen übersetzt; die erste und berühmteste der deutschen Übersetzungen war die Goethes. Selbst Lamartine und Victor Hugo mußten, als sie ihren Kaiser besingen wollten, den italienischen Dichter nachahmen, der auch Béranger und Byron in der Behandlung dieses Stoffes übertraf.

Der größte patriotische Lyriker Italiens, der erste, der zielbewußt auf eine wirklich nationale Litteratur hinarbeitete, war Manzonis Freund Giovanni Berchet aus Mailand (1783 bis 1851; s. die untenstehende Abbildung), dessen Familie aus Frankreich stammte, und der bis 1821 öffentliche Ämter verwaltete. In seinen ersten Gedichten (Satiren, Episteln, reimlose Verse, 1808—16) war auch er ein Nachahmer Parinis, Montis und Foscolos. Als er aber, der in den fremden Sprachen und Litteraturen sehr bewandert war, für eine mailänder Romansammlung Fénelons „Telemach", Schillers „Geisterseher" und Goldsmiths „Landprediger von Wakefield" übersetzt (1809—10) und über die Lehren der Staël und der deutschen Kritiker nachgedacht hatte, ging er ohne Zögern in das Lager der Romantiker über und wurde ihr glühendster Vorkämpfer in Italien. Er zuerst in Italien entfachte den Streit zwischen Klassizismus und Romantik in seiner berühmten, geistreichen und lebendigen „Lettera semiseria di Grisostomo sul ‚Cacciatore feroce' e sull' ‚Eleonora' di G. A. Bürger" (Halbernster Brief des Chrysostomus über den „Wilden Jäger" und die „Lenore" von G. A. Bürger, 1816). Der Brief ist das Programm der italienischen Romantik geworden und zog Berchet die erwähnte Antwort Montis in dem Sermon „Sulla mitologia" zu.



Giovanni Berchet. Nach einem Stich von Giuseppe Buccinelli in den „Opere di Giovanni Berchet". Mailand 1863.

Noch besser setzte Berchet dann seine Gedanken im „Conciliatore" (Der Vermittler), einer Zeitschrift der Romantiker und Liberalen, auseinander, die von einigen Litteraten und Nationalökonomen im Gegensatz zur „Biblioteca italiana" (Italienische Bibliothek), dem Organ der Klassizisten und der wieder Herren von Mailand gewordenen Österreicher, gegründet worden war. Berchet behauptete, die einzig wahre Dichtung sei die volkstümliche; der Dichter müsse nur dem Volke gefallen, d. h. dem gebildeten Mittelstand der Nation, nicht etwa dem dummen Pöbel oder der verderbten Aristokratie. Als den erwähnten liberalen Regungen in Piemont im Jahre 1821 die Reaktion gefolgt war, flüchtete Berchet von Mailand nach London, wo er als Buchhalter in ein Handelshaus trat. Bis dahin hatte er in Nachahmung von Bürgers Balladen romantische Novellen geschrieben: jetzt beginnt seine patriotische Lyrik. Während aber die Manzonis, ganz von der Forderung der Liebe und Verbrüderung der Völker und von der Resignation eingegeben, sich höchstens einmal der Ironie bedient, ist Berchets vaterländische Dichtung eitel Haß, Zorn und Entrüstung gegen die Unterdrücker des Vaterlandes, die Österreicher, die er gemeinhin als Deutsche bezeichnet.

Wie der schändliche, verräterische Handel der Engländer mit den Türken, dem die albanesische Stadt Parga in Albanien zum Opfer fiel (1819), und um dessenwillen die Bewohner Pargas lieber alle ihre Vaterstadt verließen, Foscolo zu einer seiner Prosaschriften veranlaßte („Narrazione delle fortune e della cessione di Parga", Erzählung von den Schicksalen und der Abtretung Pargas, 1824), so gab er Berchet sein erstes episch-lyrisches Gedicht patriotischen Inhaltes ein: „I profughi di Parga" (Die Flüchtlinge von Parga, 1819—21). Es wurde 1824 in London gedruckt und zerfällt in drei Teile, die aus Strophen von je acht sehr schönen Zehnsilblern bestehen.

Einer der nach Korfu geflüchteten Bewohner Pargas stürzt sich beim Anblick der verödeten Heimat aus Verzweiflung ins Meer. Als ihn ein Engländer retten will, weist er jede Hilfe zurück und flucht dem Fremden als dem Gliede einer Nation von Verrätern. Da verleugnet der Engländer sein Vaterland, flieht es und irrt trostlos in der Welt umher, ohne je Frieden zu finden. Sicher ist der Wandel, der in dem Engländer vor sich geht, höchst unwahrscheinlich, desto eindrucksvoller aber ist der Flüchtling (Berchet selbst) gezeichnet: für ihn ist die Vaterlandsliebe allbeherrschend und erdrückt jede andere Leidenschaft im Menschen.

Viel direkter noch als in den „Profughi" wird ein geeintes italienisches Vaterland in Berchets Romanzen („Romanze"), einer neuen, den Deutschen nachgeahmten Dichtungsart, als Ideal hingestellt und gefordert. In kleinen Szenen führen diese Gedichte mächtige Leidenschaften vor oder berichten von furchtbaren und rührenden Thaten; sie sind dramatisch, episch und lyrisch zugleich, besonders aber lyrisch auf episch-dramatischem Hintergrunde, und lassen mannigfach wechselnde Metren zu.

In den Romanzen „Clarissa", „Il romito del Cenisio" (Der Einsiedler vom Mont Cenis, 1824), „Il rimorso" (Der Gewissensbiß), „Matilde", „Il Trovatore" (Der Trobador, das einzige dieser Gedichte, das keinen politischen Stoff behandelt) und „Giulia" (1827) zeichnet er ein Mädchen, das seinen Verlobten durch die Arglist eines verräterischen Fürsten verliert, einen alten Einsiedler (den Vater Silvio Pellicos), der die Knechtschaft Italiens und die Gefangenschaft des Sohnes beweint, eine Frau, die einen deutschen Offizier geheiratet hat, jetzt aber verstoßen ist und von Gewissensbissen verzehrt wird, ein Mädchen, das schon bei dem Gedanken, mit einem der Unterdrücker verheiratet zu werden, zusammenschreckt und außer sich gerät, endlich die Verzweiflung einer Mutter darüber, daß ihr Sohn ausgehoben wird, um unter den Fahnen der Unterdrücker zu dienen.

Italien war inzwischen nach so großen Hoffnungen und so großer Begeisterung unter der neuen österreichischen Herrschaft (1814—48) wieder die Heimat der Unthätigkeit und der Korruption geworden: als solche schilderte es Berchet in seinem episch-lyrischen Gedicht „Le Fantasie" (Die Phantasieen, 1829), indem er ihm das starke und einige Italien des Lombardischen Bundes gegenüberstellte, das einst den deutschen Kaiser zur Flucht gezwungen hatte. Die letzte Phantasie, die mit einem Aufruf an die alten italienischen Soldaten schließt, welche unter Napoleon so viele Siege über die Österreicher davongetragen hatten, ist das Meisterstück der „Fantasie". Es gibt sich darin tiefer Abscheu vor dem gegenwärtigen Italien kund, und nur selten einmal leuchtet Freude oder Begeisterung auf. Wie natürlich, waren Berchets Gedichte während der politischen Wiedergeburt ungemein populär.

Im Jahre 1829 verließ Berchet mit dem gleichfalls verbannten mailänder Adligen Arconati London, und beide wanderten zusammen durch Belgien, Frankreich und Deutschland. 1847 kehrte der Dichter nach siebenundzwanzigjähriger Verbannung ins Vaterland zurück und war bei den „fünf Tagen" in Mailand zugegen. Als aber die Lombardei wieder österreichisch wurde, zog er sich nach Turin zurück, wo er starb, bis an sein Ende fest darauf vertrauend, daß das Haus Savoyen Italien die Einigkeit und Unabhängigkeit schaffen würde, die er selbst nicht mehr erleben sollte.

Patriotische Dichter, aber an Bedeutung hinter Berchet zurückstehend, waren auch zwei andere Verbannte, die in London lebten: Gabriele Rossetti aus Vasto in den Abruzzen (1783–1854) und Pietro Giannone aus Camposanto in der Provinz Modena (1790–1872), die beide zu dem Geheimbunde der Carbonari gehörten. Ersterer, zunächst Improvisator und erotischer Dichter in der Weise der Arkadier und Metastasios, wurde „der Barde der neapolitanischen Revolution von 1820“ genannt. Er begrüßte die Ankündigung der von Ferdinand IV. von Bourbon versprochenen Konstitution in einem Gedichte und brandmarkte in seinem „Addio alla patria“ (Lebewohl ans Vaterland) den meineidigen König, als dieser in Begleitung der Österreicher nach Neapel zurückkehrte. Die politischen Lieder, die er in Neapel und London verfaßte, wurden von ihm in zwei Gedichtsammlungen eingereiht, die sich durch reiche Abwechselung des Versbaus auszeichnen: in den „Psalter“ „Iddio e l'uomo“ (Gott und der Mensch, 1833), der Psalmen in Sechssilblern enthält, und in „Il veggente in solitudine“ (Der Seher in der Einsamkeit, 1846), der aus biblischen Visionen, Phantasien und lyrischen Gedichten aller Art besteht. Fast blind und immer krank, widmete Rossetti später seine Zeit der Verbreitung wahrer Religion, indem er — er war Protestant — die „Arpa evangelica“ (Evangelische Harfe, 1852) veröffentlichte. Bei seinem Tode hinterließ er vier Söhne, lauter Künstler und Dichter; am berühmtesten unter ihnen wurde der Maler Dante Gabriele Rossetti, der die präraphaelitische



Wohnhaus der Familie Leopardi in Recanati. Nach einer Photographie gezeichnet von Oskar Schulz. Vgl. Text, S. 546.

Schule gründete. In seinen warmen und phantasiereichen patriotischen Liedern besang Rossetti die ohne Gewalt erworbene Freiheit, die auf volkstümlichen Einrichtungen aufgebaute konstitutionelle Monarchie, die er wahrscheinlich in England schätzen gelernt hatte, die Abschaffung der weltlichen Macht der Päpste und, wie Manzoni, die Verbrüderung der unterdrückten Völker. Rossetti verwendete die alten litterarischen Formen und schuf keine neuen, wie Berchet. Durch seine Vorliebe für Symbole, Visionen und Personifikationen bleibt er oft kalt und rhetorisch.

Giannone lebte achtundzwanzig Jahre in der Verbannung. Nach seiner Rückkehr wurde er mit Giusti befreundet, der an ihn, den ehrlichen Republikaner, das Gedicht „La Repubblica" richtete. Im „Esule" (Der Verbannte, 1825), einem 1829 in Paris veröffentlichten Gedichte, zeichnete er einen Verbannten (sich selbst), der heimlich in sein Vaterland zurückkehrt, um einen abtrünnigen und verräterischen Carbonaro zu bestrafen, der ihm auch seine Verlobte genommen hat. Der „Esule", dessen Handlung teilweise auf geschichtlichen Thatsachen beruht, und dessen Stil fast immer kraftvoll ist, „enthält die Bestrebungen der verbannten Italiener zwischen 1821 und 1825 und aller Patrioten, die Apotheose der Carbonari und ihre düsteren Drohungen gegen die italienischen Tyrannen und deren feige Söldlinge" (Mestica).

Zwischen 1834 und 1848 sang auch der neapolitaner Held Alessandro Poerio (1802—1848) bald entrüstet und bald begeistert von Vaterlandsliebe. Ein echter Patriot, wie sein Vater und sein Bruder, kämpfte er in den neapolitaner Bewegungen von 1820 und fiel als Freiwilliger während der Verteidigung Venedigs gegen die Österreicher 1848. Seine „Liriche" (Lyrische Gedichte, 1843, 1847, 1852) haben gedrängten und kräftigen, aber nicht immer flüssigen Stil und leiden ab und zu an Dunkelheit. Im Jahre 1849 starb auch, kaum zwanzigjährig, zugleich mit der römischen Republik, welche die republikanischen Franzosen bekämpften, um die weltliche Herrschaft des Papstes wiederherzustellen, Goffredo Mameli, ein mazzinistischer Republikaner und Soldat unter Garibaldi. Er war zunächst Liebesdichter, dann auch patriotischer Dichter, bis er seine ganze Kunst ausschließlich dem Vaterlande widmete. Sein berühmter Aufruf „Fratelli d'Italia" (Brüder Italiens, 1847) war das Lied, unter dem die gesamte italienische Jugend damals zu den Waffen strömte.

Ebenfalls als patriotischer Dichter zeigte sich in seinen ersten Kanzonen der größte Dichter des Weltschmerzes in Italien, der berühmte, tief unglückliche Graf Giacomo Leopardi aus Recanati (1798—1837, s. die beigeheftete Tafel „Giacomo Leopardi"). Seine Eltern waren streng katholisch und den neuen Gedanken feind, und die kalte, bigotte Mutter versagte ihren Kindern den Sonnenstrahl herzlicher Liebe. In der Provinzialstadt, in welcher er aufwuchs (s. die Abbildung, S. 545), fand Leopardi nur Leute, die weit unter ihm standen. So schloß er sich ganz von seiner Umgebung ab und richtete in sechsjährigem, übertriebenem Studium des Griechischen und Lateinischen, das er in der reichhaltigen Bibliothek seines ebenfalls schriftstellerisch thätigen Vaters betrieb, seine Gesundheit zu Grunde. In lateinischer oder italienischer Sprache verfaßte er Abhandlungen über Rhetoren und Kirchenväter des ersten und zweiten Jahrhunderts, besonders einen „Saggio sugli errori popolari degli antichi" (Versuch über den Volksaberglauben der Alten, 1815). Bald aber wurde er dieser trockenen Arbeiten müde, widmete sich dem Studium der Litteratur und der Dichtkunst, übersetzte aus den Alten und schrieb eigene Gedichte. Gleichzeitig mit seiner litterarischen Umkehr ging die politische und religiöse vor sich (1815—18): aus einem gläubigen Christen und strengen Konservativen wurde ein liberaler Voltairianer. Sein glühender Geist entbrannte auf kurze Zeit von heißer Vaterlandsliebe, er verfolgte die Bewegungen der Patrioten und Carbonari in den Marken



Giacomo Leopardi.

Nach dem Gemälde von Domenico Morelli, im Besitz des Herrn Prof. Amerigo de Gennaro-Ferrigni zu Neapel.



im Jahre 1817 sympathisch, und er wurde in diesen Gefühlen noch durch seinen teuersten Freund, Pietro Giordani, bestärkt, der ein großer Patriot und nach Monti damals der berühmteste Litterat Italiens war.

Seine ersten beiden Kanzonen (1818): „All' Italia" (An Italien) und „Sopra il Monumento di Dante" (Auf das Standbild Dantes), die im ersten Entwurfe ein Gedicht bildeten, sind Monti gewidmet, gehen aber von Alfieri und Foscolo aus. Er beklagt darin das Elend der Italiener, die in Rußland umkamen, nicht für ihr Vaterland, wie die Griechen bei Thermopylä, sondern im Dienste Napoleons, und ermahnt seine Landsleute, zu erwachen und zu dem Beispiel der Römer und zu dem Dantes zurückzukehren, d. h. Künste und Wissenschaften zu pflegen: dies sei ja der einzige Trost, der dem von den Franzosen zerfleischten und beraubten Vaterlande noch bliebe. In seiner dritten patriotischen Kanzone: „Ad Angelo Mai" (An Angelo Mai, „als er die Bücher Ciceros ‚vom Staate' aufgefunden hatte", 1820), besang der junge Philolog die Wiedergeburt des Vaterlandes und ermahnte dieses, aus den Lehren und Erinnerungen der lateinischen Väter, welche die Vorsehung und die menschliche Tüchtigkeit jetzt zur rechten Zeit wieder ans Licht brächten, Kraft und Seelenstärke zu ziehen.

Hier mischt sich aber in den patriotischen Schmerz schon ein gut Teil Weltschmerz, und von nun an ist der Inhalt aller Gedichte Leopardis („Canzoni e Versi", 1824 und 1826; „Canti", Gesänge, 1831 und 1835) der Schmerz des Menschen, der, „vom Einzelwesen ausgehend, sich immer mehr erweitert und zunächst das moderne Leben, dann das Leben der Welt überhaupt bedeutet". Er wird von Leopardi in einer Darstellungsweise ausgedrückt, die „immer einfacher und vollkommener wird und von der lateinischen Form zur griechischen übergeht, die ganz besonders die letzte dichterische Periode Leopardis beherrscht" (Zumbini).

Die „Canti" lassen sich in drei Gruppen zerlegen und entsprechen drei Abschnitten im Leben des jungen Dichters.

In der ersten Gruppe besingt Leopardi einen ganz geheimnisvollen persönlichen Schmerz. Zu ihr gehören die beiden ersten Kanzonen und die sechs Gedichte, die der Verfasser in der Ausgabe von 1826 „Idilli" (Idyllen) nannte und ins Jahr 1819 setzte. Es sind „Skizzen, kleine Gemälde, Augenblicksbilder einer Landschaft, eines Eindruckes, einer Erinnerung, eines Traumes" (Carducci). In der zweiten Gruppe (1820—23) finden wir einen Schmerz, der sich seiner selbst, seines Ursprungs und seiner Bedeutung bewußt ist, und der Dichter beweint hier, wie Schiller in den „Göttern Griechenlands", den Untergang aller jener Illusionen, die das Leben der Welt in früherer Zeit verschönt haben. In der dritten Gruppe endlich (1828—36) wird behauptet, das Leben sei überall und zu allen Zeiten für den Schmerz bestimmt gewesen, es sei unsäglich kummervoll, nicht, wie der Dichter erst glaubte, weil die Welt alt geworden sei, sondern aus ewiger Naturnotwendigkeit. Hier hat man „den Gegensatz zwischen Mensch und Natur vor sich: klein, elend, zerbrechlich, vergänglich der eine, unendlich, unveränderlich, ewig die andere. Erde, Meer und Himmel verkünden laut des Menschen Elend: aus dem Großen wie aus dem Kleinen, aus dem gestirnten Firmament wie aus einem Ginsterbusch, aus dem Untergang des Mondes und dem Ausbruch des Vesuvs wie aus dem Fall eines Apfels, aus allem, was in irgend einer Weise, in irgend einer Form lebt und da ist, erhebt sich gleichsam eine Stimme, die das Traurige und Lächerliche des Menschenlebens verkündet, nicht nur wie es heute ist, sondern wie es immer war und sein wird" (Zumbini). Der einzige Trost in der Hölle dieses Lebens ist die Liebe, aber auch diese schwindet bald, und wieder wird das Dasein zur unendlichen Qual. Wie es damals in des Dichters Innern aussah, zeigt das erschütternde Lied „An sich selbst" (A se stesso):

„Nun wirst du ruhn für immer,
Mein müdes Herz. Es schwand der letzte Wahn,
Der ewig schöne. Er schwand. Ich fühl' es tief:
Die Hoffnung nicht allein
Auf holde Täuschung, auch der Wunsch entschlief.
So ruh' für immer! Lange
Genug hast du geklopft. Nichts hier verdient
Dein reges Schlagen, keines Seufzers ist
Die Erde wert. Nur Schmerz und Langweil' bietet
Das Leben, andres nicht. Die Welt ist Kot.
Ergib dich denn! Verzweifle
Zum letztenmal! Uns Menschen hat das Schicksal
Nur eins geschenkt: den Tod. Verachte denn
Dich, die Natur, die schnöde
Macht, die verborgen herrscht zu unsrer Qual,
Und dieses Alls unendlich nicht'ge Öde!" (Heyse.)

In den „Canti“ verwendete Leopardi verschiedene Metren, besonders Terzinen und reimlose Verse; die Kanzone änderte er im Bau der Stanzen, bediente sich freier Strophen mit und ohne Binnenreim u. s. w.

Infolge der schlechten Finanzverhältnisse der Familie und weil die Eltern fürchteten, der Sohn möchte draußen in der Welt seiner politischen Gesinnung wegen in Gefahr geraten, mußte Leopardi bis zu seinem vierundzwanzigsten Jahre in Recanati bleiben, überwacht von den Seinen, die seine Korrespondenz mit den liberalen Freunden auffingen, stets krank, schwermütig und verzagt. Im Juli 1819 versuchte er mit seinem Bruder Karl zu fliehen; der Anschlag mißlang jedoch, und die Überwachung und die Leiden wurden nur noch größer. 1822 endlich durfte er sich nach Rom begeben, aber die ewige Stadt behagte ihm nicht, und schon im Mai 1823 kehrte er nach Recanati zurück, bis ihn der Buchhändler Stella im Juli 1825 nach Mailand rief und ihm „für schon gefertigte und noch zu fertigende Arbeiten“ monatlich 18 Scudi (später 20) aussetzte. Vorübergehend siedelte er dann nach Florenz über, wo er seinen Freund Giordani wiederfand und Niccolini und Manzoni kennen lernte, aber eine Augenkrankheit sowie Nerven- und sonstige Leiden veranlaßten ihn, das mildere Klima Pisas aufzusuchen. Er hatte immer auf eigene Kosten gelebt und trotz der Bemühungen des berühmten deutschen Historikers Niebuhr, der preußischer Gesandter beim päpstlichen Stuhle war, sowie trotz der Verwendung Karl Bunsens, der Niebuhr abgelöst hatte, vergebens versucht, von der päpstlichen Regierung, deren Unterthan er war, irgend eine Anstellung zu erhalten. Bunsen hatte ihm einen Lehrstuhl in Berlin oder Bonn angeboten, Leopardi hatte aber wegen des deutschen Klimas ausschlagen müssen. Als er nicht mehr lesen und schreiben konnte, mußte er seinen Vertrag mit Stella lösen und zum letztenmal nach Recanati zurückkehren. Hier blieb er bis 1830, wo der edelmütige neapolitaner Geschichtschreiber Pietro Colletta ihm aus eigenen Mitteln auf ein Jahr eine Monatsrente, als von Freunden, die nicht genannt sein wollten, anbot. So kehrte Leopardi nach Florenz zurück, wo er aus Dankbarkeit seine „Canti“ (1831)



Leopardis Sterbehaus in Neapel. Nach einer Photographie gezeichnet von Oskar Schulz. Vgl. Text, S. 549.





Villa Ferrigni bei Neapel, in der Leopardi sein Gedicht „Der Ginster“ verfasste (Herbst 1836)

„den Freunden in der Toskana“ (agli amici di Toscana) widmete. Als Colletta ihm kein Geld mehr geben konnte, öffnete dem unglücklichen Dichter ein anderer neapolitaner Litterat die Arme, Antonio Ranieri, mit dem Leopardi nun unter Beisteuer des Monatsgeldes, das ihm seine Familie endlich bewilligt hatte, als Kamerad und Freund bis zu seinem Tode zusammen lebte. Im Herbst 1833 hatten sich die Freunde nach Neapel begeben, und hier starb Leopardi am 14. Juni 1837.

Der Dichter war ganz plötzlich in dem Hause, wo er mit Ranieri zusammen wohnte, im Vico Pero in Capodimonte (s. die Abbildung, S. 548), an der Wassersucht gestorben, gerade als er sich anschickte, aufs Land zu gehen. Das Ziel war die Villa Ferrigni in Torre del Greco (s. die beigeheftete farbige Tafel „Villa Ferrigni bei Neapel“), wo er sich viel aufgehalten und seine letzten sechs Gedichte verfaßt hatte, besonders den berühmten „Ginster“. In den „Operette morali“, von denen wir weiter unten sprechen werden, in der „Palinodia“ (Widerruf), die gegen jedes Fortschrittsideal, gegen jedes Ideal politischer Reformen gerichtet ist, und in den „Paralipomeni“ hatte er auf alles angespielt und alles verspottet, was ihm in der Wissenschaft, in der Geschichte und im Leben verhaßt war: jetzt in der „Ginestra“ bekämpfte er mit offenem Visier die Lehren der katholischen französischen Denker des 19. Jahrhunderts (De Maistre und Lamennais), die aus den christlichen Dogmen entweder die Grundsätze einer absoluten Regierung oder die allerdemokratischsten Gedanken ableiteten und damals in Neapel viele Anhänger fanden. Diesen theologischen Schulen stellte Leopardi, der außerdem gegen gewisse Leute, die zum Christentum zurückgekehrt waren und ihn als Gottlosen brandmarkten, eine noch unveröffentlichte Satire in Terzinen schleuderte, seine Lieblingsphilosophie der Franzosen des 18. Jahrhunderts gegenüber; aber auch mit ihr begnügte er sich nicht, als er seine Gegner nicht mehr vor sich sah, und griff nun dieselbe Natur an, der er so manchen Hymnus gesungen hatte.

In der „Ginestra“, deren dichterische Wärme die philosophischen Betrachtungen durchaus nicht abkühlen, erinnert sich der Dichter, während er die einsame Blume betrachtet, die fröhlich auf den öden Abhängen des Vesuvs grünt, an den Untergang so vieler berühmter Städte und an das Elend des Menschenschicksals. Der Mensch ist nicht zum Genusse geboren, er ist nicht Herr und Zweck der Welt, wie die Philosophen, die ihrem Jahrhundert schmeicheln, laut verkünden: er ist vielmehr zum Leiden geschaffen von der Natur, der Stiefmutter der Menschen, gegen die sich diese zu einer neuen Verbrüderung zusammenthun sollten, zu einer Verbrüderung, die eine wahre Zivilisation erzeugen könnte, eine ganz andere als die auf theologischen Glaubenssätzen aufgebaute. Mittels ihrer könnten sich die Menschen gegenseitig gegen die Gefahren und die Beängstigungen schützen, mit denen sie die Natur fortwährend bedroht, die, wie der Vesuv, stets bereit ist, Menschen, Städte und selbst die Ruinen des schon zerstörten Pompeji mit kalter Grausamkeit zu vernichten.

„Es kehrt' ans Licht zurück
Aus der Vergessenheit uraltem Grabe
Pompeji, dem verscharrten
Gerippe gleich, das Habgier
Von neuem bloßlegt oder frommer Sinn,
Und von dem leeren Forum
Durch schnurgerade Reihen
Von Säulenstümpfen schaut der fremde Wandrer
Dort oben fern das zwiegeteilte Joch
Und den umwölkten Gipfel,
Der jetzt noch diese Trümmerwelt bedroht.
Und in der stillen Nacht mit ihren Schauern
Entlang den Tempelresten,
Öden Theatern, umgestürzten Mauern,
Drin ihre Jungen birgt die Fledermaus,
Gleich einer düstren Fackel,
Die qualmend schwankt durch menschenleere Hallen,
Läuft dann der Schein der todesschwangern Lava,
Die fernher durch die Schatten
Aufleuchtet und ringsum die Gegend rötet.“

(Heyse.)

Leopardi ist einer der größten europäischen Dichter, die in unserem Jahrhundert den Weltschmerz besungen haben (Heine, Lenau, Byron u. s. w.), und auch unter den wenigen Dichtern,

die, in das klassische Altertum verliebt, die mythologischen Fabeln mit modernem Empfinden nachdichteten (Schiller, Shelley, Keats). Im Unterschiede zu den ersteren begnügte er sich aber nicht damit, das Elend der Menschen zu beklagen, sondern er suchte dessen Ursprung und Gründe in seinen wunderbaren Prosaschriften, mit denen wir uns bald beschäftigen werden, zu erforschen. Von den modernen europäischen Dichtern hatte er nur Byron und Goethe gelesen, aus dessen „Werther“ er namentlich im „Consalvo“ einige Gedanken wiederholte. Persönlich lernte er in Neapel Platen kennen, den einzigen Fremden, der Leopardis Größe zu schätzen wußte. Andere deutsche Kritiker verstanden ihn nicht (Witte, Reumont, Ruth); besser begriffen ihn nur Schopenhauer und Brandes. Letzterer, Kannegießer und Hamerling übersetzten ihn, aber die glänzendste, alle anderen deutschen, französischen und englischen übertreffende Bearbeitung schuf Paul Heyse. In Frankreich fand Leopardi nach Sainte-Beuve keine würdigen Kritiker mehr, wurde aber von Alfred de Musset erhaben besungen (1842).

In der „Ginestra“ hatte Leopardi die Ansichten seines Vetters, des adligen Terenzio Mamiani della Rovere aus Pesaro (1799—1885), verspottet, der in der Widmung seiner „Inni sacri“ (Heilige Hymnen, 1832) ein Loblied darauf angestimmt hatte, „wie herrlich doch die Menschen vorwärts schreiten“. Mamiani war ein Philosoph, der als Verbannter in Paris die französischen christlichen Philosophen kennen gelernt und eine politische Religion erdacht hatte, von welcher der moderne Liberalismus ausgehen könnte. Außer den „Inni sacri“ in reimlosen Versen, die, an Homer, nicht an Manzoni anknüpfend, in episch-lyrischer Form Heiligenleben darstellen, hatte er die „Idillj“ (Idylle, 1836) geschrieben, Skizzen und Dialoge in verschiedenen Metren. Sie schildern nicht das Hirtenleben, sondern bieten kleine Bilder aus der Natur und Szenen aus der Geschichte, besonders aus der Nationalgeschichte. Daher verdient Mamiani sowohl wegen der „Inni“ wie wegen der „Idillj“ den Namen eines politischen Dichters; freilich fehlt es ihm an wahrer Begeisterung.

Die bis jetzt Genannten sind seit Parini die berühmtesten Lyriker der neueren italienischen Litteratur. Unter den zahllosen anderen politischen und Liebesdichtern, welche Italien damals hervorbrachte, seien noch folgende erwähnt. Dem Professor Jacopo Sanvitale aus Parma (1781—1867) gab die Verbannung ein schönes, auch im Metrum originelles Gedicht ein: „La nostalgia“ (Das Heimweh). Giuseppe Pozzone aus Trezzo (1792—1841) ahmte in seinen bescheidenen und sauberen Gedichten Parini und Manzoni nach. Nur in der äußeren Form schlossen sich an Leopardi an: Agostino Cagnoli aus Reggio in der Emilia (1810—46), dessen Gedichte (1844) süß und zärtlich sind, und Lavinio dei Medici Spada aus Macerata (1801—63), Gregors XVI. und Pius' IX. Kriegsminister. Der Natur und der Moral entnahm der Abate Giuseppe Capparozzo aus Lanzè im Venezianischen (1802 bis 1851) den Stoff zu seinen einfachen und zarten „Poesie“ (1851). Die guten lyrischen Gedichte Cesare Bettelonis aus Verona (1808—58), der auch das frische und lebendige Gedicht in Oktaven „Il lago di Garda“ (Der Gardasee) verfaßte, sind von den Schmerzen seiner trostlosen Seele durchhaucht, die ihn schließlich zum Selbstmord führten. Unter den zahlreichen Lyrikern des Südens ist „der gute und fromme Dorfdichter“ (De Sanctis) Pietro Paolo Parzanese aus Ariano in Apulien (1810—52) zu erwähnen, der kleine Gedichte Byrons und Victor Hugos sowie Klopstocks „Messias“ übersetzte. Mit seinen außerordentlich populären „Canti popolari“ (Volkslieder, 1843) und den „Canti del povero“ (Gesänge des Armen, 1852) suchte er der Menge menschliche Gefühle und christliche Tugenden einzuflößen. Er pries die Märtyrer der italienischen Freiheit und sehnte schon um 1847 den Sturz der weltlichen

Macht der Päpste herbei. Ein patriotischer Dichter vor 1848 war Niccola Sole aus Senise in der Basilicata (1821—59), der freilich ebenso wankelmütig war wie sein dichterisches Vorbild Monti. Er war nur ein gefälliger und eleganter Versefschmied, bereit, über jeden beliebigen Gegenstand zu schreiben. Eine gewisse Popularität genoß sein „Canto al mare Ionio" (Gesang an das Jonische Meer, 1847). Dieser wurde ihm von dem „Primato italiano" (Der italienische Primat) Giobertis eingegeben, der, wie wir sehen werden, den Ursprung der italienischen Zivilisation bei den Pelasgern, bei den Tyrrhenern und in Großgriechenland suchte.

Nicht weniger zahlreich sind in dieser Periode die Dichterinnen, aber von ihnen sind höchstens folgende drei zu nennen. Maria Giuseppe Guacci aus Neapel (1808—48) behandelte die Lyrik zu akademisch und schrieb einen zu blumenreichen Stil. In der „Ultima ora di Saffo" (Sapphos letzte Stunde), einem episch-lyrischen Gedichte, wollte sie mit Leopardi, ihrem Lieblingsschriftsteller, wetteifern und sich als selbständige Dichterin zeigen, indem sie andere Gedanken vorbrachte und eine andere Form wählte als er. Die fromme und leidende Caterina Bon-Brenzoni aus Verona (1813—56) breitete über ihr Gedicht „I Cieli" (Die Himmel, 1851) ruhige Schwermut. Den Stoff dazu entlehnte sie den wissenschaftlichen Werken des Schotten Maria Somerville, dem sie es auch widmete. Nicht minder unglücklich und noch kürzer war das Leben der hochgebildeten Giuseppina Turrisi-Colonna aus Palermo (1822—1848), welche die modernen Dichter, besonders Byron und Leopardi, bewunderte. Sie starb wenige Monate nach ihrer Vermählung mit dem Litteraten und Dichter Giuseppe de Spuches. Ihre „Liriche" (Lyrische Gedichte, 1846) besingen das Familienleben, die Natur und das Vaterland Italien, besonders Sizilien, das sie, wie die übrigen sizilianischen Dichter, gern vom Joche der verhaßten Bourbonen erlöst gesehen hätte.

In dieser Periode befreit sich die italienische Lyrik durch Nachahmung lateinischer und griechischer Muster und der modernen europäischen Litteratur von den unbedeutenden und kindischen Stoffen der Arkadia: mit Parini wird sie moralisch, mit Foscolo sozial, mit Berchet politisch, und während sie mit Manzoni die Hoffnung auf eine Verbrüderung der Menschen besingt, weint sie mit Leopardi über den grenzenlosen Jammer der Welt.

3. Die erzählende Dichtung.

Die epische Dichtung dieser Periode tritt besonders in der neuen Form kürzerer Gedichte (poemetti) auf, die wegen ihres Stils und Inhalts, wegen ihrer Knappheit und lebhaften Gefühlsäußerungen episch-lyrisch genannt wurden, aber wegen ihres Stoffes ganz zur erzählenden Gattung gehören: sie handeln immer von den großen Ereignissen in Italien und dem übrigen Europa während und nach der Revolution und unter der Herrschaft Napoleons.

Diese neue Art episch-lyrischer Gedichte, die dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts in überreicher Zahl entstanden, und die wir schon bei den patriotischen Dichtern, aber mit vorherrschendem lyrischen Charakter, in Verwendung sahen (vgl. S. 543 f.), wurde zum ersten Male durch zwei Dichtwerke in Italien eingeführt, die bei ihrem Erscheinen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts großes Aufsehen erregten und bedeutenden Einfluß auf die italienischen Schriftsteller und die italienische Kultur gewannen.

Jener Kern keltischer Sagen, den der schottische Dichter James Macpherson, ein Nachahmer Miltons, Thompsons und Youngs, überarbeitete und, durch eigene Erzeugnisse gleichen

Charakters vermehrt, als prosaische Übersetzung der Gesänge Ossians, eines schottischen Dichters und Kriegers aus dem 3. Jahrhundert n. Chr., ausgab, erregte, wie im übrigen Europa, auch in Italien Begeisterung. Noch 1763, in demselben Jahre, in welchem Macphersons Buch erschienen war, wurden nämlich die angeblichen Gesänge Ossians von dem jungen Paduaner Melchiorre Cesarotti (1730–1808; s. die untenstehende Abbildung), einem großen Sprachenkenner, der in Venedig als Hauslehrer lebte, übersetzt (s. die Abbildung, S. 553), und diese Übersetzung diente dann, wie schon erwähnt (vgl. S. 491), Alfieri als Muster für seinen tragischen Vers. Der zweiten, überarbeiteten und durch neue Gesänge des schottischen Barden vermehrten Auflage (1772) folgten zahllose weitere, und Italien war voll von Ossian und Cesarotti. Fast alle italienischen Lyriker dieser Periode, wie überhaupt alle Lyriker Europas, und ganz besonders Monti, Foscolo und Pindemonte verspürten die Wirkung der Sentimentalität und der Schwermut, die von den ossianischen Helden und Heldinnen ausströmen.



Melchiorre Cesarotti. Nach einer Zeichnung von Matteini (Holzschnitt von A. [illegible]) in den „Opere di Melchiorre Cesarotti“, Pisa 1800.

Noch größeren Einfluß, wenn auch nur auf die erzählenden italienischen Gedichte der damaligen Zeit, hatte ein zweites Dichtwerk: die zwölf „Visioni“ (Visionen) des schon als Tragiker erwähnten Alfonso Varano (vgl. S. 431). Sie wurden um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Anlehnung an die „Göttliche Komödie“ Dantes und wie diese in Terzinen geschrieben und 1789, nach dem Tode ihres Verfassers, gedruckt. In ihnen hatte Varano Voltaires Behauptung, daß die christlichen Stoffe sich weniger für die Dichtkunst eigneten als die heidnischen, als falsch erweisen wollen, und sie behandeln daher im wesentlichen moralische oder geistliche Stoffe. Außerdem beweinen sie den Tod berühmter Persönlichkeiten (Henriette von Bourbon, Marianne von Österreich, Kaiser Franz) und beschreiben große geschichtliche Ereignisse (Maria Theresias Sieg über das preußische Heer, 1757) oder Unglücksfälle (das Erdbeben in Lissabon 1755, die Pest in Messina, 1743). Unter Verwendung biblischer Bilder und

Erfindungen erzählt der Dichter, wie er von Engeln durch die Luft getragen wird, um Zeuge der schrecklichen Wirkungen von Gottes Zorn im Diesseits und Jenseits zu sein. Die Visionen sind somit voll von Theologie und werden oft dunkel, eintönig und prosaisch. Von Dante hat ihr Schöpfer nur die metrische Form und die Anwendung der Vision, die aber bei dem älteren Dichter im Volksglauben seiner Zeit wurzelte, während sie bei Varano nur ein Spiel der Phantasie ist. Die „Visionen“, die, ebenso wie Cesarottis Ossian-Übersetzung, die Italiener von der weichlichen und leeren arkadischen und mythologischen Dichtung befreiten und sie nicht nur zum Studium Dantes, sondern auch zu einer ernsteren, gedankenvolleren und männlicheren Dichtung zurückführten, wurden damals fast als ein Wunder angesehen. Varano, der beweisen wollte, daß man „dichten könne, ohne seine Gedanken aus den unreinen Quellen der heidnischen Gottheiten zu schöpfen“, war, wie man sieht, ein Vorläufer Chateaubriands und der Romantiker.



Vignette aus Cesarottis Ossian-Übersetzung. Nach einem Stich von Antonio Baratti in den „Poesie di Ossian, tradotte da Melchiorre Cesarotti“, Padua 1772. Vgl. Text, S. 552.

Monti (vgl. S. 495), der seines Landsmannes „Visionen“ „eines der kostbarsten Denkmäler unseres Dichterruhmes“ nannte und „den großen Varano“ neben Shakespeare stellte, war der erste und treueste seiner vielen Nachahmer. Er mußte Varanos Werk im Manuskripte kennen gelernt haben, denn er ahmte es in seiner „Visione d'Ezechiello“ (Die Vision des Hesekiel), einem Gedichte zum Preise des Predigers Francesco Zannotti, und in anderen Jugendgedichten nach, die er in Ferrara und in Rom in den Jahren 1776, 1779 und 1780 schrieb, als die „Visionen“ seines Vorgängers noch nicht veröffentlicht waren. Fast alle späteren epischen Gedichte Montis glichen diesen ersten in metrischer und poetischer Form. „La Bellezza dell' universo“ (Die Schönheit des Weltalls, 1781) wurde „eine Seite aus der Naturgeschichte“ genannt (Zumbini), und als Quelle wurde der Schöpfungsbericht nachgewiesen, den Milton in seinem „Verlorenen Paradies“ einem Engel in den Mund legt. „Il pellegrino apostolico“ (Der apostolische Pilger, 1782) wurde zum Preise Pius' VII. verfaßt, als sich dieser zu Joseph II. nach Wien begab, um den Kaiser zu überreden, bei seinen Reformen nicht auch die geistlichen Vorrechte aufzuheben.

Monti, der mit einer sehr lebhaften und leicht erregbaren Phantasie begabt war, wurde zu fast allen seinen Gedichten von gleichzeitigen politischen Ereignissen veranlaßt. Die Schreckensregierung, in welche sich die französische Revolution verwandelt hatte, machte, wie die ganze Welt, auch den Dichter erstarren, der sich damals in Rom am päpstlichen Hofe befand und sie infolgedessen noch energischer verabscheuen lernte. Als daher wenige Tage vor der Enthauptung Ludwigs XVI. der französische Gesandtschaftssekretär, Hugo Bassville, von Neapel nach Rom gekommen war, um dort die revolutionären Ideen zu verbreiten und das Volk gegen die Religion und den Papst aufzuhetzen, und als er in der Nacht des 13. Januar 1793 vom

Pöbel ermordet worden war, schrieb Monti in wenigen Monaten sein berühmtes Gedicht (cantica) „In morte di Ugo Bassville" (Auf den Tod Hugo Bassvilles), das gewöhnlich die „Bassvilliana" genannt wird und aus vier Gesängen in Terzinen besteht.

Kurz vor seinem Tode wendet sich Bassville reuevoll an Gott. Dieser erhört ihn auch, bestimmt aber, daß seine Seele erst dann ins Paradies gelangen soll, wenn er Zeuge aller Verbrechen gewesen sein wird, die Frankreich damals beging, und wenn er die himmlische Rache mit angesehen haben wird, die durch die Waffen des verbündeten Europa an seinem sündigen Vaterlande vollzogen werden soll.

Freilich besiegte Frankreich die europäische Koalition, und das Gedicht blieb unvollendet, wie fast alle Gedichte Montis. Wie in den Sonetten auf den Tod des Judas (vgl. S. 537), so ahmte Monti auch in der „Bassvilliana" Klopstocks „Messias" nach, speziell das Verdammungsurteil, das Judas dem Tode des Erlösers beiwohnen und das Reich der Seligkeit schauen läßt, bevor er in die Hölle geführt wird. Indem Monti aber „die gewaltigen Formen und das gewaltige Schauspiel, welches der deutsche Dichter für die Passion des Gottmenschen erdacht hatte", auf die Hinrichtung Ludwigs XVI. übertrug, schuf er ein in die Augen springendes Mißverhältnis zwischen dem in Bewegung gesetzten Apparat und dem Inhalt. Bei der Darstellung der zeitgeschichtlichen Ereignisse folgte er ferner Dante und eignete sich von diesem außer der metrischen Form „den unerreichbar kräftigen, manchmal grausamen, ja fast wilden Tadel und das Wort, das oft Donner ist", an (Zumbini).

Die „Bassvilliana", die Epoche in der italienischen Litteratur machte und viele Nachahmer fand, trug Monti bei seinen Zeitgenossen den Namen eines zweiten, „veredelten" Dante ein, und selbst Manzoni begrüßte ihn 1828 als Erben „des Herzens Dantes". Inzwischen hatte er im selben Jahre ein anderes Gedicht, die „Musogonia" (Die Geburt der Musen, 1793) in zwei Gesängen in Oktaven veröffentlicht, worin er den Ursprung der Musen und ihre Aufnahme in den Himmel besang. Im Anschluß an Grays „Progress of the poesy" wollte er, wie später Foscolo in den „Grazien" und Manzoni in der „Urania", die Musen „auf Erden zurückführen, damit sie dem Menschengeschlechte ihre Wohlthaten erwiesen". Er ließ aber auch dieses Gedicht unvollendet, und als er es 1797 in einer kürzeren Fassung zum zweiten Male druckte, ersetzte er eine Lobeserhebung des Kaisers Franz von Österreich durch eine solche des siegreichen Generals Bonaparte und Italiens.

Bonaparte stürzte in diesem Jahre mit den französischen Waffen die alten Regierungen in Italien und verbreitete dort die revolutionären Gedanken, die schon in Rom Montis geheime Sympathie gewonnen hatten. Und kaum hatte der Dichter mit Bonapartes Adjutant Marmont Freundschaft geschlossen, der zu einer Unterredung mit dem Papste nach Rom gekommen war, so verließ er die ewige Stadt und reiste mit dem Franzosen nach Florenz und Bologna, dem Sitze der cispadanischen Republik. Damals veröffentlichte er zugleich mit der zweiten Bearbeitung der „Musogonia" drei andere schöne Gedichte (cantiche): „Il fanatismo" (Der Fanatismus), „La superstizione" (Der Aberglaube) und „Il pericolo" (Die Gefahr; je ein Gesang in Terzinen), worin er mit der ihm eigenen blendenden Poesie und mit jugendlicher Hitze und jugendlichem Ungestüm die kühnsten Gedanken zum Ausdruck brachte, die ihm je gekommen sind.

In den beiden ersten flucht er sowohl der katholischen Kirche als auch der Koalition der Könige, jener, weil sie eine Feindin alles Guten und die Vertreterin einer ganz ungeheuerlichen Gewalt ist, dieser, weil sie das Papsttum verteidigt. In dem dritten mahnt er Frankreich, durch Eintracht sich selbst und Italien vor sicherer Sklaverei zu retten.

Mit dem in reimlosen Versen geschriebenen, „dem Bürger Napoleon Bonaparte, dem Oberbefehlshaber des italienischen Heeres" gewidmeten „Prometeo" (Prometheus, 1797) in

vier Gesängen, von denen der letzte Bruchstück ist, eröffnet er die Reihe seiner sogenannten „napoleonischen Gedichte".

Indem er im „Prometeo", einem seiner schönsten Werke, einen ganz modernen Gedanken mit den Symbolen der alten Mythologie umkleidet, stellt er in Prometheus Napoleon dar, der den Despotismus seiner Zeiten stürzte wie der Titan den des Zeus. Aber auch hier benutzte Monti ein berühmtes Gedicht: das „Verlorene Paradies". Sein Prometheus, der das zukünftige Elend der Menschen und deren Befreiung durch Bonaparte voraussieht, ist nichts weiter als Miltons Adam, dem der Erzengel Michael im Geiste die kommenden Geschlechter bis zum Erlöser zeigt.

Die Kluft zwischen diesen Ideen und den in der „Bassvilliana" geäußerten war ungeheuer, und dies benutzten Montis Gegner, fast alles neidische Winkellitteraten. Zu ihnen gehörte besonders der frühere Schneider Francesco Gianni aus Rom (1750—1822), der berühmteste Improvisator seiner Zeit, der von Rom nach Mailand geflohen und dort eine bedeutende Persönlichkeit, ja sogar Mitglied des Gesetzgebenden Rates geworden war. Eifersüchtig auf die wachsende Berühmtheit Montis, in dem er einen Nebenbuhler erblickte, warf er ihm die „Bassvilliana" vor und hetzte die mailänder Demagogen auf ihn. Es half Monti nichts, daß er im „Aberglauben" gestand, er habe die „Bassvilliana" geschrieben, weil er nicht den Mut gehabt hätte, aus Rom zu fliehen, wie es seine Pflicht als Freund Bassvilles gewesen wäre; es half ihm nichts, daß er in einem Briefe an den Litteraten und Journalisten Francesco Salfi, von dem wir noch sprechen werden, die „Bassvilliana" verleugnete und sie selbst „eine elende Rhapsodie" nannte: noch 1797 wurde sie auf dem Domplatz verbrannt. Damals erhob sich der noch nicht zwanzigjährige Foscolo zur Verteidigung Montis (vgl. S. 498) und kam zu dem Schluß, daß seines Freundes Schuld seine Größe sei.

Nach dem Sturze der cisalpinischen Republik war Monti nach Frankreich geflohen, und von dort kehrte er 1801 mit Lorenzo Mascheroni (vgl. S. 530) zurück. Aber sein Begleiter erreichte das Vaterland nicht: er starb unterwegs in Parigi, und das gab Monti den Anlaß zu dem Gedichte (cantica) „In morte di Lorenzo Mascheroni" (Auf den Tod Lorenzo Mascheronis, 1801—1802), das man die „Mascheroniana" nennt.

Es enthält fünf Gesänge in Terzinen und stellt den verstorbenen Freund als Muster des wahren Patrioten hin, der nicht bloß die Tyrannei der Fürsten, sondern auch die des Pöbels bekämpft. Als Mascheronis Geist zum Himmel emporschwebt, trifft er drei jüngst verstorbene, berühmte Lombarden, Pietro Verri, Cesare Beccaria und Giuseppe Parini und spricht mit ihnen von dem Elend des Vaterlandes. Im letzten Gesange erscheint auch Ariosto, der sich heftig darüber beklagt, daß er gerade jetzt aus der Ruhe des Todes erwacht, wo das Jammern „seines unterdrückten Volkes" ihm das Herz zerreißen muß. Der phantasiereichen Schilderung, die der Dichter des „Roland" von den Leiden gibt, welche die cisalpinische Republik infolge der Anmaßung der Demagogen heimsuchten, schließt sich eine wundervolle Beschreibung der Überschwemmung und des Wirbelsturmes an, welche die Fluren Ferraras verwüstet hatten.

Wenn Monti in seinen früheren Gedichten nur in der metrischen Form an Dante erinnerte, so that er es hier auch im Stoffe, denn in der „Mascheroniana" schilderte er die Entrüstung eines verachteten und angeklagten Unbekannten ganz im Geiste Dantes, dessen berühmte Sordello-Episode („Fegefeuer" VI) in dem modernen Gedichte an mehreren Stellen nachgeahmt wird. Obgleich aber die „Mascheroniana" an Wert über der „Bassvilliana" steht, genoß sie damals nicht dieselbe Berühmtheit.

Monti war bis zu jener Zeit Professor der Beredsamkeit und Dichtkunst an der Universität Pavia (1802—1804) und Beisitzer für die Litteratur und die schönen Künste im Ministerium des Innern gewesen. Als sich aber, nachdem Napoleon Kaiser geworden war, die frühere cisalpinische und dann italienische Republik in ein Königreich Italien verwandelt hatte, wurde er zum

Ehrenhistoriographen und offiziellen Dichter des Reiches ernannt und bekam zu den früheren Gehaltern ein noch beträchtlicheres hinzu. Von nun an war er nur noch darauf bedacht, Napoleon und die Napoleoniden zu verherrlichen. Unter seinen von 1805 an verfaßten napoleonischen Dichtungen waren die berühmtesten: „Il beneficio“ (Die Wohlthat, 1805), „Il bardo della Selva nera“ (Der Barde des Schwarzwaldes, 1806) und „La spada di Federico Secondo“ (Der Degen Friedrichs II., 1806).

Im „Beneficio“, einem einzigen Gesange in Terzinen, rät Monti dem elenden und unterdrückten Italien, sich ganz Napoleon anzuvertrauen, und hier ahmt der Dichter neben Alessandro Verris „Notti romane“ (Römische Nächte), einem geschichtlichen Roman, von dem bald die Rede sein wird, auch wieder die „Visionen“ Varanos nach. Der „Bardo della Selva nera“ hingegen, ein unvollendetes Gedicht in sieben Gesängen (1.–6. Gesang: 1806, 7. Gesang: 1833) lehnt sich, besonders in der Wahl der Versmaße, an Cesarottis Übersetzung des Ossian an und benutzt für die Charakterisierung des alten Barden und die Prophezeiungen Grays „Bard“ (1757) und vielleicht auch Klopstocks Bardiete (1769–87). Monti entfernt sich aber von seinen Vorgängern insofern, als er nicht nur den Barden reden läßt, sondern auch selbst das Wort ergreift, und als er jenen an einer Art kleinem, mit der epischen Erzählung verknüpftem Roman teilnehmen läßt.

Im Jahre 1805 lebt im Schwarzwald einer jener Barden, die Dichter und Propheten waren und von Cäsar und Lukan in Deutschland gefunden wurden. Dieser Barde Ullmo und seine Tochter Malvina lesen nach der Schlacht bei Albeck zwischen Österreichern und Franzosen einen verwundeten französischen Offizier, Terigi, vom Schlachtfelde auf. Sie pflegen ihn in ihrer Hütte, und Malvina verliebt sich in ihn. Der junge Held, der voll Begeisterung von Napoleons Thaten in Ägypten und den Ereignissen beim Staatsstreich (19. Brumaire) erzählt, überzeugt schließlich den Barden, der als Deutscher Napoleons Gegner ist, von den Vorteilen einer napoleonischen Regierung. Der Barde prophezeit thatsächlich, daß der triumphierende Krieger sich zum absoluten Monarchen aufschwingen werde, und von seinem Zufluchtsorte aus kann Terigi noch die Einnahme Ulms durch die Franzosen mit ansehen, die Monti im eigenen Namen preist. Die wirklichen Schönheiten dieses Gedichtes finden sich in den phantasiereichen und schwungvollen lyrischen Ergüssen in Ossians Art, und der ebenfalls nach Cesarottis Ossian-Übersetzung gebildete Stil weist sogar neue Reize auf.

An einer Stelle des „Barden“ hatte Monti seinen Lieblingsschriftsteller Shakespeare nachgeahmt („Troilus und Cressida“), und in der „Spada di Federico II“ (1806; nur ein Gesang in Oktaven) erinnerte er sich an eine andere Erfindung Shakespeares: an den Dolch, der Macbeth erscheint, als er Duncan töten will. Er läßt eine bluttriefende Hand den Degen des großen preußischen Königs ergreifen, als Napoleon diesen nach der Schlacht bei Jena vom Grabe Friedrichs nehmen will, um ihn als Siegeszeichen nach Paris zu schicken. Der Kaiser beruft sich darauf, daß er nur sieben Tage dazu gebraucht habe, den Thron zu stürzen, den Friedrich in sieben Jahren errichtet hatte, und die Hand läßt ihm den Degen. Das Gedicht, das „der großen Armee“ gewidmet ist und die Schlacht bei Jena feiert, ist in jeder Beziehung mittelmäßig und war ein Bruchstück des „Barden“, den der Dichter beiseite gelegt hatte, weil durch Napoleons schnell aufeinander folgende Siege der Plan des Gedichtes noch während der Ausarbeitung veraltet war. Ein anderes Bruchstück aus dem „Barden“ ist die „Palingenesi politica“ (Politische Wiedergeburt, 1809). Sie ist Joseph Napoleon, dem König von Spanien und Indien, gewidmet und enthält zwei Visionen, worin dargestellt ist, daß Napoleon in der politischen und moralischen Neuordnung Europas die alte pythagoreische Lehre von der Wiedergeburt verwirklicht habe. In der „Palingenesi“ wollte Monti mit einem anderen napoleonischen Gedicht in reimlosen Versen wetteifern, mit der „Pronea“ (Die Vorsehung,

1807) des alten Cesarotti, den Napoleon als Übersetzer seines geliebten Ossian hochschätzte und reichlich ehrte und besoldete, damit er seinen Ruhm verkünde. An niedriger Schmeichelei thut es die „Palingenesi" der „Pronea" freilich gleich; während letztere aber eine Entschuldigung darin findet, daß sie im Auftrage des Kaisers geschrieben wurde, fehlt es ersterer an einer solchen. Napoleon selbst zog die Dichtung Cesarottis der Montis vor.

Mit der „Palingenesi" schließt Montis napoleonische Epopöe. Vor seinem Tode konnte er jedoch noch ein episch idyllisches Gedicht vollenden, das er schon in seiner Jugend am römischen Hofe begonnen hatte, die „Feroniade" (Geschichte der Feronia, 1828), worin er Virgil nachahmte. **Es sind drei Gesänge in fließenden und zarten reimlosen Versen.**

Das Gedicht besingt die Liebe der schon von Horaz verherrlichten Quellnymphe Feronia zu Jupiter, aber dabei kommt es dem Verfasser in der Hauptsache darauf an, die schon mehrfach versuchte und damals von Pius VI. geförderte Austrocknung der pontinischen Sümpfe zu feiern. In den zahlreichen Episoden behandelte Monti die alten Sagen Latiums, um das Rom und das Italien zu preisen, das er trotz seiner schwankenden politischen Gesinnung stets mit warmem Herzen liebte.

Das von Monti mit so großem Erfolg gepflegte politische Epos wurde von fast allen anderen Dichtern der Zeit ebenfalls versucht: von Gianni im „Bonaparte in Italia" (Bonaparte in Italien, drei Gesänge, 1797), von Salfi im „Bassville" (1798), von Giovanni Pindemonte in den „Ombre napoletane" (Neapolitanische Schatten, 1800) auf die Opfer der parthenopeischen Republik, von dem jungen Manzoni im „Trionfo della libertà" (Der Triumph der Freiheit, 1801) auf den Lüneviller Frieden, von Antonio Gasparinetti aus Treviso (1777—1823) in der „Apoteosi di Napoleone I imperatore e re" (Apotheose des Kaisers und Königs Napoleon I., 1809) und von vielen anderen, unbedeutenderen Dichtern.

Als Italien sich während der Restauration beruhigt hatte, wurde die „cantica" Montis von dem Tragiker Giambattista Niccolini (vgl. S. 499) in der „Pietà" (Das Erbarmen, 1804—23) zur Erörterung eines moralischen Themas verwendet. Und wie Niccolini in seinem Gedichte, das die Epidemie und eine Überschwemmung behandelt, welche Livorno im Jahre 1804 heimsuchten, so thaten auch andere Dichter der Zeit diesen Schritt vom Politischen zum Moralischen: Montis Schwiegersohn Giulio Perticari, den wir unter den Kritikern näher kennen lernen werden, in der „Visione" auf die Geburt des Königs von Rom (1811) und im „Prigioniero apostolico" (Der apostolische Gefangene, 1814) auf die Rückkehr Pius' VII. aus der Gefangenschaft, der junge Leopardi in dem von Todesahnungen eingegebenen „Appressamento della morte" (Das Nahen des Todes, 1816, fünf Gesänge), der Römer Luigi Biondi (1776—1839), ein gelehrter Archäolog, der auch Tibull übersetzte, in den „cantiche" auf den Tod seines Freundes Perticari (1823) und den einer Nichte. Unter allen diesen und vielen anderen Nachahmungen Montis war die beste „Una notte di Dante" (Eine Nacht Dantes, 1838) von dem Grafen Giovanni Marchetti aus Sinigaglia (1790—1852), der auch anmutige lyrische Gedichte schrieb. Er berichtet darin die Gespräche, die Dante in der Nacht des 2. Mai 1318 im Kloster Fonte Avellana mit dem Leiter des Klosters, Bruder Angiolini, und dem berühmten Ghibellinenführer Castruccio Castracani hatte.

Manzoni bemerkte mit Recht, daß in den modernen Zeiten das wahre Epos, das seine Grundlage im Wunderbaren hat, nicht mehr möglich sei. Die einzige in unserem Jahrhundert noch lebensfähige Form der erzählenden Dichtung ist das gemischte oder phantastische Epos, wie Byrons „Don Juan", oder das allegorische, wie Leopardis „Paralipomeni". Das Bild eines gemischten Epos im kleinen zeigt nun Alfieris Gedicht „L'Etruria vendicata" (Das gerächte Etrurien, 1778, vier Gesänge in Oktaven), in dem sich „Elegie und Satire, Tragödie und

Komödie finden" (Carducci). In den beiden Helden dieses Werkes, dem Tyrannen Alessandro de' Medici und seinem Mörder Lorenzino de' Medici, stellt Alfieri dasselbe Ideal dar, für das seine Tragödien eintreten. Die „Teseide" (Geschichte von Theseus, 1805, zwanzig Gesänge in Oktaven) der vielgepriesenen, von Napoleon gekrönten Stegreifdichterin Teresa Bandettini (Amarilli Etrusca) aus Lucca (1763—1837), ist ein langes und langweiliges episches Gedicht nach klassischer Art. Ähnlich sind auch „Il Cammillo o Veio conquistato" (Camillus, oder das eroberte Veji, 1815, zwölf Gesänge in reimlosen Versen) von dem berühmten Historiker Carlo Botta, den wir bald näher kennen lernen werden, die unvollendete „Gerusalemme distrutta" (Das zerstörte Jerusalem, 1816) von Cesare Arici (vgl. S. 531), die „Italiade" (Gedicht von Italien, 1819, zwölf Gesänge in Oktaven) von Angelo Maria Ricci (vgl. S. 531), der „San Benedetto" (Der heilige Benedikt, 1824, ebenfalls in Oktaven) und der „Cadmo" (1821) von Pietro Bagnoli aus San Miniato (1767—1847), die „Ipazia" (1827) der Dichterin Diodata Saluzzo aus Revello (1774—1840), endlich der „Colombo" (1846) von Lorenzo Costa aus Genua (1780—1861), ein Epos, das die Entdeckung Amerikas, einen schon im 17. Jahrhundert behandelten Stoff (vgl. S. 386) zum Gegenstand hatte.

Mehr Aufsehen als alle diese Gedichte erregte aber ein Epos, das einen der bedeutendsten italienischen Romanschriftsteller, einen vertrauten Freund Manzonis, Tommaso Grossi aus Bellano am Comersee (1791—1853; s. die Abbildung, S. 559) zum Verfasser hatte. Mit dem von der klassischen Schule gepriesenen Tasso, für den er in seiner Jugend geschwärmt hatte, gegen den er aber später, wie sein Freund und Meister, eine große Abneigung faßte, wollte er mit seinem neuen „Befreiten Jerusalem", d. h. mit den „Lombardi alla prima crociata" (Die Lombarden im ersten Kreuzzuge, 1821—26, fünfzehn Gesänge in Oktaven) wetteifern. Er beabsichtigte damit zu zeigen, daß die romantische Schule in der Entwickelung der Charaktere und in der Darstellung der geschichtlichen Thatsachen und der Lokalfarbe wahrer und wirksamer sein könne als der Dichter des „Befreiten Jerusalem". Die „Lombarden", denen das heroische Element fehlt, und die dafür das phantastische, das groteske und das lächerliche aufweisen, sind aber nichts als eine Skizze des „Befreiten Jerusalem", von dem sie, wie alle Arbeiten Grossis, noch sehr viele Spuren zeigen. Im Grunde sind sie nur eine Novelle — als solche hatte er sie thatsächlich, durch Walter Scotts „Ivanhoe" angeregt, zunächst entworfen — die aber in dem breiten geschichtlichen Rahmen, wozu Michauds „Histoire des croisades" und die Chronisten den Stoff lieferten, ganz verschwindet.

Die Christin Giselda, eine Tochter des Lombarden Arvino, deren Schicksale den Hauptinhalt des Gedichtes bilden, ist infolge eines Gelübdes ihrer Mutter dem Vater auf dem Kreuzzuge gefolgt. Sie wird von den Muselmanen gefangen, nach Antiochien geführt und ins Serail gebracht. Hier gewinnt sie die Liebe Saladins, des Sohnes des Sultans, und schenkt ihm Gegenliebe. Als sie nach der Einnahme der Stadt ihrem Vater wieder zugeführt worden ist, entflieht sie, holt den Prinzen ein und wirft sich ihm in die Arme. Aber er ist verwundet und stirbt, und die Erschöpfte wird wieder aufgefunden und ins Lager gebracht, selbst schon dem Tode nahe. Sie stirbt in dem Glauben, der ewigen Verdammnis anheimzufallen, weil sie einen Ungläubigen geliebt habe. Kurz, Giselda ist eine Nachahmung der Erminia des „Befreiten Jerusalem", nur daß sie gerade das Umgekehrte thut wie diese: „Erminia bekehrt sich aus Liebe zum christlichen Glauben, Giselda verleugnet den christlichen Glauben aus Liebe" (Cantù).

Das Gedicht, das ins Lateinische übersetzt und von Verdi für das Libretto seiner bekannten Oper benutzt wurde, brachte Grossi durch Subskription dreißigtausend Lire ein, zugleich aber auch sehr herbe Kritiken. Diese bestimmten ihn 1838, die Notariatskarriere einzuschlagen, die ihm und seiner Familie fürderhin ein sorgenloses Leben gewährte, und die Litteratur aufzugeben,

in der er außer durch seinen Roman „Marco Visconti“, von dem wir im folgenden Kapitel sprechen werden, auch durch seine Versnovellen berühmt geworden war.

Die Versnovelle hatte er als Romantiker aus dem Mittelalter ausgegraben und wieder in Mode gebracht. Die schlüpfrige und unzüchtige mittelalterliche Novelle wurde in dieser Periode von Casti (vgl. S. 417) in Oktaven behandelt. Wegen seiner achtundvierzig „Novelle galanti“ (Galante Novellen, 1793), deren Stoff mehrfach Boccaccio und Masuccio entlehnt ist, schalt ihn Parini „einen alten, häßlichen, stinkenden Priester, der durch einen wunderlichen Zufall mit Familiennamen keusch (casto) heißt“. Auch Domenico Batacchi oder Tabacchi, wie er wirklich hieß, aus Pisa (1748–1802), ein heruntergekommener Adliger, der in sehr ärmlichen Verhältnissen lebte, pflegte diese Art in seinen noch unzüchtigeren „Novelle galanti del padre Atanasio da Verrocchio“ (Galante Novellen des Pater Atanasio aus Verrocchio, 1800). Er schrieb auch ein burleskes und satirisches Gedicht: „La rete di Vulcano“ (Das Netz des Vulkan), das an Bracciolinis „Scherno degli Dei“ (vgl. S. 394) erinnert, und eine verloren gegangene „Pulcella di Montevarchi“ (Die Jungfrau von Montevarchi), worin er Voltaire nachahmte und eine Frau besang, die 1800 den toskanischen Pöbel aufwiegelte. Goethe interessierte sich für den Dichter und fand großen Gefallen an seinen Novellen. Grossi wählte im Gegensatz zu diesen beiden Dichtern die pathetische Liebesnovelle, von der schon Boccaccio Beispiele hat, z. B. die von Ginevra, Gerbino u. s. w., und wie sie sich in den romantischen Heldengedichten findet, z. B. die schöne Episode von Olindo und Sofronia im „Befreiten Jerusalem“. Er reinigte und verjüngte sie und machte stets seinen Lieblingstypus zum Mittelpunkt, ein Mädchen, das sich zu Tode härmt, nachdem es den Geliebten verloren hat. Deswegen nannte man ihn nicht mit Unrecht den „Dichter der sterbenden Jungfrauen“.



Tommaso Grossi. Nach Bismaras „Bibliografia di Tommaso Grossi“ in dem „Periodico della Società Storica Comense“, Mailand Paoli Cattara, 1886. Vgl. Text, S. 558.

In seiner Jugend hatte Grossi, seinem Freunde Porta (vgl. S. 522) folgend, in mailänder Dialekt gedichtet. Außer der „Prineide“ (Gedicht von Prina, 1815), einer dem Schatten des 1813 vom Pöbel ermordeten Ministers Prina in den Mund gelegten politischen Satire auf die damalige österreichische Regierung in Mailand, hatte unter diesen Dichtungen besonders eine Novelle in Sestinen: „La Fuggitiva“ (Die Flüchtige, 1816), die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Durch die unsagbar traurige Stimmung, die in ihr herrscht, wurde sie sehr populär, was Grossi veranlaßte, sie in Oktaven in die Schriftsprache zu übersetzen.

Ein junges, als Mann verkleidetes Mädchen folgt seinem Bruder auf dem Zuge Napoleons gegen Rußland, um in der Nähe des Geliebten bleiben zu können, der ebenfalls zur Großen Armee gehört. Als aber Bruder und Geliebter in der Schlacht an der Moskwa gefallen sind, wird sie ins Vaterland zurück gebracht, wo sie der Mutter hinsiechend erzählt, was sie alles erlebte und erduldete.

Der „Fuggitiva“, deren realistische Schilderungen farblos und manchmal recht abstoßend sind, ließ Grossi die vier Teile der „Ildegonda“ in Oktaven folgen (1820).

Eine junge Mailänderin liebt einen Jüngling und wird deshalb von ihrem Vater, der sie einem römischen Adligen bestimmt hatte, in ein Kloster geschlossen. Hier wird sie infolge der Mißhandlungen, die sie durch die Äbtissin erleidet, wahnsinnig. Als sie endlich wieder zu Verstand gekommen ist, verzehrt sie sich in hoffnungsloser Liebe und stirbt, von den Ihrigen verlassen, voller Gewissensqualen, weil ihr Geliebter inzwischen als Ketzer verurteilt worden ist.

Obgleich die „Ildegonda“ etwas eintönig wirkt, ist sie doch wegen ihrer originellen Erfindung und ihrer kunstvollen Oktaven die beste Dichtung Grossis, „die einzige romantische Blüte, die Italien besitzt, während Deutschland so reich an phantastischen Erzählungen ist“ (De Sanctis). Zu seiner letzten, künstlerisch schwächsten Novelle, „Ulrico e Lida“ (1837; sechs Gesänge in Oktaven), die er schon in seiner Jugend entworfen hatte, ging Grossi zu einer natürlicheren Art über, da er bemerkt hatte, daß das von ihm eingeführte phantastische Element für die italienische Dichtkunst nicht tauge, ja statt Schrecken zu erregen, lächerlich und grotesk wirke.

Die Mailänderin Lida liebt einen Jüngling aus Como Namens Ulrico, der während des Krieges zwischen den Mailändern und den Bewohnern Comos in der Gefangenschaft ihres Bruders schmachtet. Nach dem Friedensschlusse erbittet Ulrico Lidas Hand, als er sich aber zu den Seinigen begeben hat, um sie von seiner Verlobung zu benachrichtigen, hindert ihn sein Vater an der Rückkehr zu seiner Braut. Inzwischen wohnt diese, denn der Streit hat aufs neue begonnen, einem Kampfe zwischen den Flotten von Como und Mailand bei, in dem Ulrico samt einer Frau gefangen genommen wird. Sie hält diese Frau für Ulricos Gattin, während es doch seine Schwester ist. Lida selbst wird geraubt, aber von Ulrico wieder befreit. Auf der gemeinsamen Flucht werden sie jedoch überrascht, und Lida wird, als sie den Geliebten mit ihrem Körper deckt, schwer verwundet. Sterbend wird sie ihm angetraut und verscheidet zufrieden.

Die pathetischen Novellen Grossis rührten ganz Italien. Die „Ildegonda“ wurde immer wieder neu gedruckt und brachte die Melancholie in der Litteratur im Gegensatz zu dem hellen Jubel der Schule Montis in Mode; Grossi wurde zum Typus in der „gefühlvollen Litteratur“ (Cantù). Man begreift daher, daß seine Novellen sofort zahlreiche Nachahmer fanden. Gleichzeitig mit Grossi schrieb Berchet (vgl. S. 543) mittelalterliche Novellen, darunter: „Il cavalier Bruno“ (Der Ritter Bruno). Da dieser aber unvollendet blieb, kann man unter allen Nachahmern des erfolgreichen Epikers Bartolomeo Sestini aus Santo Mato (1792–1822) nach Zeit und Verdienst den ersten nennen. Als Improvisator kam Sestini durch ganz Italien. Da er aber in Palermo als Carbonaro ins Gefängnis gesetzt wurde (1819), in Mailand den Verdacht der österreichischen Regierung auf sich zog (1821) und sich in Rom wenig sicher fühlte, ging er nach Frankreich (1822), wo er als Giannis (vgl. S. 555) Nachfolger starb. Seine „Pia dei Tolomei“ (1822; vier Gesänge in Oktaven) ist eine rührende, schon von Dante („Fegefeuer“ VII) angedeutete Geschichte von einer Seneserin, die von ihrem Gemahle aus Eifersucht, oder weil er sich mit einer reicheren und schöneren Frau vermählen wollte, getötet wurde. Sestini läßt sie, in den Spuren Grossis wandelnd, vom Sumpffieber verzehrt werden. Wegen des glücklichen Aufbaus, wegen der Zartheit und Melancholie, wegen der Leichtigkeit und einfachen Eleganz, die sie auszeichnen, ist die „Pia“ eins der schönsten Gedichte der ganzen Gattung. Auch Torti (vgl. S. 518) schrieb ein Werk dieser Art: „La torre di Capua“ (Der Turm von Capua, 1829; acht Gesänge in Oktaven), worin er die Schicksale eines Mädchens erzählt, das den Nachstellungen des Cesare Borgia entgeht.

Außer Ippolito Pindemonte, der schon 1792 jene Novelle in Oktaven über Antonio Foscarini und Teresa Contarini veröffentlicht hatte, die Niccolinis Tragödie „Antonio Foscarini e Teresa Contarini" hervorrief (vgl. S. 507), machte auch Pellico mit seinen „Cantiche" (1837) Grossi in gewisser Weise das Verdienst, diese Gattung zuerst in Mode gebracht zu haben, streitig. Die „Cantiche" sind Novellen in Versen, aber in versi sciolti, und in der Einleitung versichert der Verfasser, daß er schon seit den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Mailand daran gearbeitet habe (1815), als er sich mit Foscolo vorgenommen hatte, das mittelalterliche Leben darzustellen, und zwar dieser in einer Reihe Tragödien, er selbst in erzählenden Dichtungen. Die ersten dieser erzählenden Dichtungen hatten sowohl Foscolo wie Monti und Byron gefallen; sie gingen aber verloren, und Pellico mußte sie noch einmal niederschreiben. Es sind zwölf („Tancreda", „Rosilde", „Eligi e Valafrido", „Adello", „Eugilde", „Rafaella", „Ebelino", „Ildegarde", „I Saluzzesi", „Aroldo e Clara", „Roccello", „La morte di Dante", Der Tod Dantes), die nun von 1830 bis Mitte 1837 neu entstanden. Er huldigte darin denselben künstlerischen Ansichten wie Foscolo, der die mittelalterlichen Stoffe liebte, sie aber „mit strengem Geschmack und nicht mit den übermäßigen Freiheiten in Erfindung und Stil, wie sie einige Anhänger der romantischen Schule einführten", behandelt wissen wollte. Die ersten fünf seiner Verserzählungen legte Pellico einem Troubadour des 12. Jahrhunderts aus Saluzzo in den Mund; bei den folgenden that er dies nicht mehr, weil er von der Kritik deswegen getadelt worden war.

Mit einer Novelle in Versen in der Art Grossis und Pellicos machte einer der berühmtesten und populärsten italienischen Dichter der Neuzeit zuerst von sich reden. Mit sechsundzwanzig Jahren schrieb Giovanni Prati aus Dasindo (1815—84) seine „Edmenegarda" (1841) in fünf Gesängen in reimlosen Versen.

Die tugendhafte Edmenegarda wird von einem ganz gewöhnlichen Wollüstling verführt und entflieht ihrem Gemahl. Kurz darauf wird sie von ihrem Liebhaber verlassen, der alles im Spiele durchgebracht hat, und kehrt zu ihrem Gemahl zurück. Dieser verstößt sie aber, und nachdem sie schon an Selbstmord gedacht hat, flüchtet sie in ein Kloster.

Die „Edmenegarda" beruht auf einem wirklichen Geschehnis. Sie entfernt sich von den Versnovellen der romantischen Schule, indem sie nicht das mittelalterliche Leben mit seinen Phantastereien und Sentimentalitäten in religiöser oder moralischer Absicht schildert, sondern das wirkliche, moderne Leben mit seiner Roheit und seinen sozialen und moralischen Ungeheuerlichkeiten ohne andere als künstlerische Rücksichten zeichnet. Damit näherte sich Prati der Form, die Byron der Novelle in Versen gegeben hatte: er führte letztere breiter und freier aus und verschmolz in ihr den vornehmen Ton mit dem familiären, das Erhabene mit dem Gewöhnlichen, das dramatische Element mit dem erzählenden und lyrischen. Letzteres herrscht aber vor, da Prati wesentlich Lyriker ist. Dadurch, daß er jene Episode aus dem wirklichen Leben mit Gefühlsinnigkeit und überaus farbenreich darstellte, gewann er eine Beliebtheit, die er vielleicht selbst nicht erwartet hatte, während er mit seinen späteren Novellen in Versen nicht den gleichen Erfolg erreichte.

Die Novelle in Versen wurde auch im Süden Italiens, besonders in Kalabrien, unter dem gleichzeitigen Einflusse von Byron, Grossi und Prati gepflegt. Giuseppe Campagna aus Serrapedace (1799—1868) besang im „Abate Gioacchino" (1829) nach Grossis „Ildegonda", aber in Terzinen, die Gewissensbisse einer Frau, welche die Ermordung ihres Gemahls an dem Sohn des Mörders rächen will, dabei aber ihre beiden Kinder sich aus Irrtum gegenseitig töten sieht und vor Schmerz stirbt. Saverio Baldacchini aus Barletta (1800—1879), der Byron und Shelley übersetzte, brachte im „Claudio Vanini e l'artista" (Claudio Vanini und der Künstler, 1836) seine Kunsttheorien zum Ausdruck.

Er erzählt darin die Bekehrung jenes senesischen Malers aus dem 16. Jahrhundert, der sich von seinem Vaterlande und der italienischen Kunst abwendete und nach der Schweiz und Frankreich ging. Hier folgt er nicht nur einer anderen Kunstrichtung, sondern wird auch schlecht und ein Spieler und malt nur noch das Häßliche und das Obscöne. Nach seiner Rückkehr in die Heimat aber widmet er sich beim Anblick seiner sterbenden Mutter aufs neue der italienischen Kunst und geht durch übereifriges Arbeiten zu Grunde.

Domenico Mauro, ein Kalabrese (1812—72), besang wie sein Landsmann Campagna im „Errico“ (1845) in reimlosen Versen eine kalabresische Blutrache. Ein Edelmann, der den Verführer seiner Frau getötet zu haben glaubt, wird Räuber und stirbt, nachdem er seinem Feinde verziehen hat. Dieser wird aber von den Briganten ermordet, weil sie ihm die Schuld an dem Tode ihres Führers geben. Ein dritter Kalabrese, Vincenzo Padula aus Acri (1819—1893), stellte im „Valentino“ (1845, in Oktaven) eine noch schrecklichere Begebenheit aus dem Leben seiner Heimat dar. Ein Jüngling, der unwissentlich mit der eigenen Mutter Blutschande begangen hat, wird Räuber, verliebt sich in die eigene Schwester, die eines Anderen Geliebte ist, und tötet sie und ihren Vater. Derselbe Dichter hatte vorher im „Monastero di Sambucina“ (Das Kloster von Sambucina, 1842) ebenfalls in Oktaven unter Grossis Einfluß die Geschichte eines Mädchens besungen, das im Kloster von einer unkeuschen Nonne geboren worden ist und sein kurzes Leben unschuldig und ohne Ahnung von seiner Herkunft und von der Welt nur in Sehnsucht nach dem Himmel hinbringt.

Zur erzählenden Gattung gehört auch noch die Ballade, die in Italien in Nachahmung Schillers, Goethes und Victor Hugos von Luigi Carrér (vgl. S. 513) eingeführt wurde. Dieser aber wurde an Lebendigkeit, Gefühlstiefe und Phantasiereichtum von Giovanni Prati in den „Canti e ballate“ (Gesänge und Balladen, 1843) übertroffen.

Das Epos tritt in dieser Periode besonders unter der neuen Form von episch-lyrischen Gedichten auf, in denen aber das erzählende Element überwiegt. Das Epos in alter Form fristet dagegen nur ein dürftiges Leben. Die Novelle in Versen, die Casti und seine Nachahmer ins Schlüpfrige zogen, wird zunächst unter den Händen der ersten italienischen Romantiker wieder veredelt und erzählt von reiner Liebe und tugendhaften Werken. Später schildert sie aber in Nachahmung Byrons ebenfalls verbotene Liebe und furchtbare Verbrechen.

4. Die Prosa.

a. Der Roman und die Novelle.

Solange Italien der litterarischen Bewegung der anderen europäischen Nationen fremd blieb, hatte es keine eigentlichen Romane, sondern nur Ansätze dazu. Der Nebenbuhler Goldonis und Feind Carlo Gozzis, der Abate Pietro Chiari (vgl. S. 479), ahmte Richardsons Romane in übertreibender und weitschweifiger Weise nach („L'amante incognita ossia Le avventure di una principessa svedese“, Die unbekannte Geliebte, oder die Abenteuer einer schwedischen Prinzessin, 1765, u. s. w.), aber obwohl seine Romane voll der seltsamsten Abenteuer, schwülstig, gemacht und ungelenk sind, und obwohl sie von Männern wie Goldoni und den beiden Gozzi lächerlich gemacht wurden, fanden sie dennoch großen Anklang. Origineller als Chiari war Alessandro Verri aus Mailand (1741—1816), der Bruder Pietro Verris und Freund Beccarias. Er lebte in Paris und England und ließ sich schließlich in Rom nieder. Die klassische Schönheit der ewigen Stadt begeisterte ihn zu seinen geschichtlichen Romanen

mit klassischem Stoffe: „Le avventure di Saffo“ (Die Abenteuer der Sappho, 1782), die er für die Übersetzung eines eben entdeckten griechischen Originals ausgab, „Le notti romane al sepolcro degli Scipioni“ (Die römischen Nächte am Grabe der Scipionen, 1792) und „La vita di Erostrato“ (Das Leben des Herostratos, 1815), das er bereits 1793 begonnen hatte und als eine Übersetzung aus dem Griechischen des Dinarios von Epidaurus hinstellte. Die „Nächte“ waren am berühmtesten und wurden in alle europäischen Sprachen übersetzt. Verri, der hier die „Nachtgedanken“ Youngs nachahmte, ersetzte die philosophischen Betrachtungen des Engländers durch eine Reihe wesentlich geschichtlicher und politischer Ausführungen; er zog eine Parallele zwischen der heidnischen und der christlichen Kultur, um letzterer den Vorzug zu geben, weil sich in ihrem Schoße der Fortschritt der Menschheit vollzogen habe. Obgleich die „Nächte“ viel hohle Rhetorik enthalten und, freilich nicht ohne Lebendigkeit und Gefühlstiefe, in gespreiztem und gekünsteltem Stile geschrieben sind, gefielen sie sehr und beeinflußten die zeitgenössischen Schriftsteller, z. B. Monti und Pindemonte, nicht wenig.

Ein allegorischer Roman wie Verris „Erostrato“, in dessen Helden man Napoleon I. erblicken wollte, war schon Ippolito Pindemontes „Abaritte“ gewesen, der auf die Ereignisse der französischen Revolution anspielte. Der in Marseille geschriebene Roman wurde mit dem „Rasselas“ des berühmten englischen Kritikers Samuel Johnson verglichen (Foscolo); er gefiel aber nur Alfieri und wenigen anderen zeitgenössischen Litteraten.

Den ersten wirklichen Roman dieser Periode schuf aber Ugo Foscolo mit dem Werk „Le ultime lettere di Jacopo Ortis“ (Die letzten Briefe des Jacopo Ortis, 1802). Schon 1796, als einer seiner Freunde, der Student Girolamo Ortis, in Padua Selbstmord begangen hatte, stellte Foscolo aus einigen seiner eigenen Briefe an eine Geliebte einen kleinen Liebesroman in Briefform zusammen, den er 1798 in Bologna teilweise drucken ließ. Als er aber infolge des Einzuges der Österreicher und der Russen die Stadt verlassen und den Druck unterbrechen mußte, setzte ein gewisser Angelo Sassoli den Roman fort und veröffentlichte ihn 1799 und öfter unter dem Titel „Vera storia di due amanti infelici“ (Wahre Geschichte zweier unglücklich Liebenden). Diese Ausgabe erkannte Foscolo nicht an, sondern veröffentlichte den richtigen Text, den er aus dem ersten Entwurf herausarbeitete, 1802.

Foscolo läßt Lorenzo Alderani (seinen Freund Niccolini; vgl. S. 531) nach dem Tode des Jacopo Ortis die Briefe dieses seines Kameraden veröffentlichen, die von dessen unglücklicher Liebe zu Therese, der Tochter des Grafen T., handeln. Therese ist mit einem jungen Manne Namens Odoardo verlobt; sie liebt ihren Bräutigam nicht, muß ihn aber aus Gehorsam gegen ihren Vater heiraten. Jacopo, der von Therese zugleich mit dem ersten und letzten Kusse den Schwur erhalten hat, daß sie ihm nie gehören werde, sucht zu vergessen und verläßt die Euganeischen Hügel bei Venedig, wo das geliebte Mädchen wohnt. Er muß dies auch thun, um sich der Verfolgung Österreichs zu entziehen, das mit dem Vertrage von Campoformio (1797) Herrin von Venedig geworden ist und ihn als Republikaner kennt. Er schweift in Italien umher, aber stets mit dem Gedanken, seiner Leidenschaft und dem Schmerz über den Verlust des Vaterlandes durch den Tod ein Ziel setzen zu wollen; endlich, als er nach den Euganeischen Hügeln zurückgekehrt ist und Therese verheiratet, aber unglücklich findet, weil sie ihn liebt, führt er seinen Entschluß auch aus, indem er sich erdolcht.

Nach Foscolos Zeugnis ist dieser Roman „ganz der Wirklichkeit entnommen“, und thatsächlich hat man festgestellt, daß in der Liebe Jacopos zu Therese zwei feurige und heftige Leidenschaften des Dichters selbst sich widerspiegeln: die zu Therese Pikler, Montis schöner Frau, die Foscolo in Mailand kennen lernte, und die zu Antonietta Fagnani-Arese, für die er die Ode „All' amica risanata“ schrieb. In der ursprünglichen Fassung des Romans ist jedoch ausschließlich die erste dieser Leidenschaften dargestellt, während sich in der endgültigen Gestalt

beide miteinander verschmolzen. Der „Ortis“ nimmt in beiden Bearbeitungen zweifellos von Goethes „Werther“ seinen Ausgang, und das gestand Foscolo selber zu, als er dem „berühmten deutschen Schriftsteller“ mit einem Briefe vom 16. Januar 1802 (s. die untenstehende Abbildung) das erste Bändchen seines Romans übersendete. Als Foscolo jedoch die erste Bearbeitung seines Werkes schrieb, kannte er den „Werther“ nur indirekt aus den französischen Nachahmungen und benutzte neben diesen auch zeitgenössische italienische Werke, z. B. Greppis weinerliches Lustspiel „La Teresa vedova“ (vgl. S. 584), das von Païsiello komponierte Melodrama „Nina pazza per amore“ u. s. w. Auch übertrieb er Werthers Gefühle, fügte der Liebesleidenschaft die politische hinzu, die, den Grund zum Selbstmord verdoppelnd und somit abschwächend, der künstlerischen Wirkung Eintrag that, und verwendete einen emphatischen, seufzerreichen Stil. Trotz alledem übte der „Ortis“, der in alle europäischen Sprachen übersetzt und in Italien sechsundvierzigmal gedruckt wurde, großen Einfluß auf die italienischen Schriftsteller und das italienische Volk aus. Besonders belebte er, wie die „Sepolcri“ Foscolos, das patriotische Gefühl. Thatsächlich enthält er sehr schöne, leidenschaftliche Stellen, wie die Begegnung des Helden mit dem alten Parini in Mailand, und zahlreiche rührende Szenen.

Al Signore Goethe
illustre scrittore tedesco

Milano 16 Gennajo, 1802.

Riceverete dal Signore Grass il primo volumetto di una mia operetta a cui forse diè origine il vostro Werther. Insieme che voi non vedrete se non che i primi atti, per così dire, della tragedia. gli ultimi sono più veri, e più caldi. Ho dipinto me stesso, le mie passioni, e i miei tempi sotto il nome di un mio amico ammazzatosi a Padova. non ho nessun merito nell' invenzione avendo tratto tutto dal vero. i miei concittadini pregiano il mio stile in un opera dove per mancanza di modelli ho dovuto farmi una lingua mia propria, per me, non sono contento di me stesso in questo lavoro se non se perchè ho sdegnato il titolo di autore, nè mi sono vergognato di mostrare quello di uomo. — La Contessa Antonietta Arese mia eterna unica amica tradusse dall' ultima edizione il Werther nello stile dell' Ortis e sarà questa la sola versione italiana che l' ignoranza de' traduttori o la prepotenza de' governi non abbiano mutilata. Se vi cale di vedere il manoscritto, scrivetemi, ve lo invierò col mio secondo volumetto tosto che questo sarà pubblicato. — Vi auguro intanto ciò che invano spesso auguro a me stesso due cose invidiabili, gloria, e tranquillità.

Ugo Foscolo

Ugo Foscolos Brief an Goethe vom 16. Januar 1802. Nach dem Original, im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

Ein Seitenstück zu Verris Romanen, d. h. klassischen Inhalts und teilweise allegorisch, ist der „Platone in Italia“ (Plato in Italien, 1804, 2. Ausgabe 1806) von dem Historiker Vincenzo Coco aus Campomarano (1770—1823). Coco hatte 1799 an der Revolution in Neapel teilgenommen und wurde nach der Rückkehr der Bourbonen verbannt. Nach dem Muster Verris gab er seinen Roman als Übersetzung einer griechischen Handschrift aus, die sein Großvater 1771 aufgefunden haben sollte.

Im „Plato“, der ohne Zweifel durch Barthélemys, seinerseits von Wielands „Agathon“ stark beeinflußtem „Voyage du jeune Anacharsis en Grèce“ angeregt wurde, wird eine Reise Platos und

des Kleobulos durch Großgriechenland beschrieben. Die beiden Freunde studieren dessen Einrichtungen, Gesetze, Sitten und Künste und unterhalten sich mit den bedeutendsten Persönlichkeiten jener Gegend über Weisheit und Regierung. Coco wollte die Italiener von der Nachahmung der Fremden losmachen und sie zum Wissen und zu den Tugenden ihrer Vorfahren zurückführen, die der Welt schon Bildung beigebracht hatten, noch ehe Rom in seine Blütezeit getreten war.

Cocos Absicht war es also, ein nationales Buch zu schreiben, aber da der „Plato“ für die Gelehrten zu wenig, für das Volk zu viel Gelehrsamkeit vortrug, bot er inhaltlich kaum Interesse. Statt einer reichen Handlung enthielt das in farblosem, deklamatorischem Stil geschriebene Buch zahlreiche langausgesponnene Gespräche, und so kam es, daß sich Coco in der Hoffnung auf einen großen Erfolg seines Romans bitter enttäuscht sah.

Wie Verri und Coco, so behauptete auch Alessandro Manzoni in seinen berühmten „Promessi sposi“ (Die Verlobten; s. die Abbildung, S. 566), einer neuentdeckten und überarbeiteten mailänder Geschichte aus dem 17. Jahrhundert, eine alte Handschrift zurechtgestutzt zu haben. Er wollte Italien zu der geschichtlichen Tragödie auch den geschichtlichen Roman geben, wie Walter Scott ihn damals gestaltet hatte. Wie dieser seinen Romanen die Geschichte seiner schottischen Heimat zu Grunde legte, so fußte Manzoni auf der italienischen Geschichte und wählte nicht ohne politische Hintergedanken eine der traurigsten Epochen der Fremdherrschaft in Italien zur Darstellung, die spanische Oberhoheit im 17. Jahrhundert, gegen die wir die großen Schriftsteller des Seicento so oft ankämpfen sahen. Die Geschichte der Lombardei, seiner Heimat, lieferte ihm den Hintergrund zu seinem Gemälde: die hochgestellten Personen des Romans, die sozialen und politischen Verhältnisse und die öffentlichen Vorgänge; erfunden sind dagegen die Personen aus dem Volke und die Einzelheiten, die sie besonders betreffen.

Renzo Tramaglino und Lucia Mondella, Seidenspinner in einem Dörfchen bei Lecco, stehen am Vorabend ihrer Hochzeit, als Don Rodrigo, der gewaltthätige junge Herr des Ortes, der bei einer Wette geschworen hat, das junge Mädchen in wenigen Tagen durch seine „Bravi“ (bewaffnete Diener) in Besitz zu bekommen, dem Pfarrer Don Abbondio verbieten läßt, die Verlobten zu trauen. Renzo gelingt es schließlich, den wahren Grund zu erfahren, warum Don Abbondio die Hochzeit aufschieben will, er bemeistert jedoch seine Wut, sprengt das Gerücht aus, der Pfarrer sei erkrankt, und wendet sich um Rat an

---

Übertragung des auf S. 564 stehenden Briefes:

Al Signore Goethe
illustre scrittore tedesco.
Milano 16 Gennajo, 1802.

Riceverete dal Signore Grassi il primo volumetto di una mia operetta a cui forse diè origine il vostro Werther. Duolmi che voi non vediate se non se i primi atti, per così dire, della Tragedia; gli ultimi sono più veri, e più caldi. Ho dipinto me stesso, le mie passioni, e i miei tempi sotto il nome di un mio amico ammazzatosi a Padova. Non ho niun merito nell' invenzione avendo tratto tutto dal Vero; i miei concittadini pregiano il mio stile in un opera dove per mancanza di modelli ho dovuto farmi una lingua mia propria; per me, non sono contento di me stesso in questo lavoro se non se perchè ho sdegnato il titolo di autore, nè mi sono vergognato di mostrare quello di uomo. — La Contessa Antonietta Aresi mia eterna unica amica tradusse dall' ultima edizione il Werther nello stile dell' Ortis: e sarà questa la sola versione italiana de l'ignoranza de' traduttori, o la prepotenza de' governi non abbiano mutilata. Se vi cale di vedere il manoscritto, scrivetemi; ve lo invierò col mio secondo volumetto tosto che questo sarà pubblicato. — Vi auguro intanto ciò che invano spesso auguro a me stesso: due cose insociabili, gloria, e tranquilità.

Ugo Foscolo.

Dem Herrn Goethe,
dem berühmten deutschen Schriftsteller.
Mailand, 16. Januar 1802.

Sie werden vom Herrn Grassi das erste Bändchen eines Werkchens von mir empfangen, dem vielleicht Ihr Werther sein Dasein gab. Es thut mir leid, daß Sie nur sozusagen die ersten Akte des Trauerspiels sehen; die letzten sind wahrer und wärmer. Ich habe mich selbst, meine Leidenschaften und meine Zeiten unter dem Namen eines Freundes von mir geschildert, der sich in Padua getötet hat. Ich habe kein Verdienst an der Erfindung, da ich alles der Wirklichkeit entlehnt habe. Meine Landsleute schätzen meinen Stil in einem Werke, wo ich aus Mangel an Vorbildern mir habe eine eigne Sprache schaffen müssen; was mich betrifft, so bin ich mit mir selbst bei dieser Arbeit nur zufrieden, weil ich die Bezeichnung eines Verfassers verschmäht und mich nicht geschämt habe, mich ganz als Menschen zu zeigen. Die Gräfin Antonietta Arese, meine ewige, einzige Freundin, übersetzte nach der letzten Ausgabe den Werther im Stil des Ortis, und das wird die einzige italienische Übersetzung sein, welche die Unwissenheit der Übersetzer oder die Gewaltthätigkeiten der Regierungen nicht verstümmelt haben. Wenn es Ihnen daran liegt, das Manuskript zu sehen, schreiben Sie mir, ich werde es Ihnen mit meinem zweiten Bändchen senden, sobald dieses veröffentlicht werden wird. Ich wünsche Ihnen indessen, was ich mir selbst oft vergebens wünsche: zwei unvereinbare Dinge, Ruhm und Ruhe.

Ugo Foscolo.

den Dottor Azzeccagarbugli. Als dieser aber hört, es handle sich um eine Sache gegen seinen Freund und Beschützer Don Rodrigo, jagt er den jungen Seidenspinner davon, während die junge Braut bei ihrem Beichtvater, dem Kapuzinerpater Christoforo, einem charakterfesten und energischen Manne, freundliche Teilnahme und thatkräftige Unterstützung findet. Daß sich Christoforo zu Don Rodrigo begibt, um ihn von seiner Absicht abzubringen, hat zwar keinen Erfolg, aber auch Rodrigos Versuch, Lucia durch seine Bravi entführen zu lassen, wird vereitelt, und auf den Rat Christoforos verlassen die Verlobten das Dorf, um im Kloster Zuflucht zu suchen, Lucia in Monza, Renzo in Mailand. In Mailand herrscht aber wegen einer Teuerung Aufruhr; Renzo mischt sich unter den Pöbel, der die Bäckereien angreift, und macht seinen Groll gegen Don Rodrigo in heftigen Worten gegen die gewaltthätigen Herren im allgemeinen Luft. Er wird daraufhin festgenommen, es gelingt ihm aber, den Häschern zu entkommen und im Bergamaskischen bei einem Vetter Zuflucht zu finden. Inzwischen lebt Lucia im Kloster unter dem Schutze der sogenannten „Dame von Monza“ (Signora di Monza), der Tochter eines Fürsten, die von ihrem Vater gezwungen worden war, Nonne zu werden, und die einen Taugenichts Namens Egidio liebt. Gerade jetzt wendet sich Don Rodrigo, um Lucia in seine Gewalt zu bekommen, an einen Freund Egidios, den „Ungenannten“ (L'Innominato), der wie er selbst sehr mächtig und sehr gewaltthätig ist. Um ihrem Geliebten einen Gefallen zu thun, läßt sich die Dame von Monza bewegen, ihre Schutzbefohlene aus dem Kloster hinauszusenden, und Lucia wird bei ihrem Ausgang von den Bravi des Ungenannten ergriffen und halbtot nach dessen Schloß geführt. Von dem Schreck über das Vorgefallene überwältigt, thut sie der Heiligen Jungfrau das Gelübde, unverheiratet bleiben zu wollen, wenn es ihr gelänge, der Gefahr zu entrinnen. Ihre unschuldigen Worte, mit denen sie den Ungenannten um Barmherzigkeit anfleht, dringen in dessen Herz: er beschließt in der Nacht, das Mädchen zu befreien. Am nächsten Morgen wird er durch einen Besuch beim Kardinal Federigo Borromeo, dem Erzbischof von Mailand, der gerade den Sprengel besucht, in seinem Vorsatze bestärkt: Lucia wird ihrer Mutter zurückgegeben und einer mailänder Adelsfamilie anvertraut, bis sich Renzos Schicksal entschieden hat. In Mailand war inzwischen zu der Teuerung auch noch die Pest hinzugekommen (s. die Abbildung, S. 567). Don Rodrigo und Renzo werden mit zuerst von ihr befallen. Ersterer wird von dem Anführer seiner Bravi verraten und der Gewalt der „Monatti“ (Krankenwärter und Totengräber) überantwortet, die ihn ins Lazarett führen und dort umkommen lassen. Renzo wird gleich wieder gesund und sucht in Mailand nach Lucia. Deren Beschützer sind aber gestorben, und sie selbst befindet sich ebenfalls im Lazarett. Dort entdeckt sie Renzo endlich, er erfährt aber von ihr, daß sie sich der Jungfrau gelobt hat und nicht mehr seine Frau werden kann. Da wendet sich Renzo an Pater Christoforo, der im Lazarett die Pestkranken pflegt, und dieser entbindet Lucia von ihrem Gelübde. Jetzt ist alles zur Hochzeit bereit, nur Don Abbondio schwankt noch; als er aber erfährt, daß Don Rodrigo tot ist, beeilt er sich, die beiden Liebenden mutig zu vereinen.

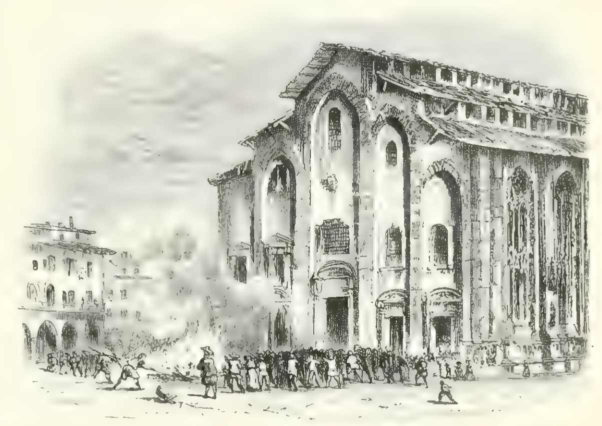


Das Titelblatt zu Manzonis „Promessi sposi“. Nach der zweiten Ausgabe, Mailand 1840–42. Vgl. Text, S. 565.

Lucia gehört vielleicht zu den originellsten Charakteren in der italienischen Litteratur: unbekannt mit dem Leben, von sanfter und schamhafter Gemütsart, ganz rein, ganz offen, einfältig im Glauben und Herzen, besitzt sie keine Phantasie und Initiative und ist geblieben, wie sie von

der Mutter und dem Beichtvater herausgebildet wurde, unbeeinflußt durch Lebenserfahrung, unfähig zur Bosheit, aber auch zum Nachdenken. Es liegt jedoch in ihr zu viel typische Erhabenheit, die sie uns fern hält wie eine Madonna, zu viel von einer Heiligen und sehr wenig von dem Charakter eines wirklichen, lebendigen Weibes, der uns eine Julia und ein Gretchen so liebenswürdig erscheinen läßt (De Sanctis). Diese übergroße Idealität Lucias wird indessen durch die Nähe des jugendlich frischen Renzo und der tüchtigen und schlauen Agnes, der Mutter Lucias, korrigiert, deren angeborene Güte durch ernste Lebenserfahrungen stark beeinflußt worden ist.

Hauptvertreter der idealen Welt des Dichters, d. h. der Welt der Ergebung, der Nächstenliebe und des Gebetes, sind Bruder Christoforo, Don Rodrigo und Don Abbondio; der erste ist ihr Typus, der zweite verkörpert ihre negative, der dritte ihre komische Seite. Fra Cristoforo, einst ein gewaltthätiger Weltmann, der in sich ging und Mönch wurde, nachdem er einen Totschlag begangen hatte, erscheint als der glühende Held der Nächstenliebe, der sich ganz dem Wohle seiner Mitmenschen opfert; manchmal jedoch steigt der alte Mensch in ihm noch einmal auf und empört sich angesichts der



Mailand während der Pest. Nach der Zeichnung von Federico Moja, in der zweiten Ausgabe von Manzonis „Promessi sposi“, Mailand 1840–42. Vgl. Text, S. 566.

Ungerechtigkeiten der Welt. Don Rodrigo „ist der entartete Dorfadlige, der Feudalherr, der seine ganze Umgebung, Menschen und Dinge, als sein Eigen betrachtet und, von Bravi umringt, seinen Willen durch Gewalt geltend zu machen sucht. . . . Sein Leben hat keinen Zweck: der Müßiggang verzehrt alles Erhabene, was die Natur in ihn gepflanzt hatte, und wendet es zum Bösen. Auf ihm lastet die Atmosphäre seines Standes (De Sanctis). Die originellste und populärste Figur des Romans aber ist Don Abbondio, ein komischer und humoristischer, dabei höchst sympathischer Typus, der gegenüber der Gewalt die Furcht verkörpert. Im Grunde ein braver Mensch, dem nur der Mut fehlt, ist er ein großer Egoist, aber das nicht etwa aus Ehrgeiz oder Habsucht, sondern lediglich infolge der Angst, aus seiner Seelenruhe gerissen zu werden. Das Komische an ihm endet, sobald die Furcht endet: sobald er erfährt, daß Don Rodrigo tot ist. „Der Widerspruch zwischen seiner Pflicht und seiner Furcht erzeugt eine um so lebhaftere komische Situation, als er ihn zu verheimlichen sucht. Und weil alle außer ihm den wahren Grund seiner Ansichten und seiner Handlungen erraten, bricht das Lachen hervor“ (De Sanctis).

Die idealsten Personen des Romans sind der Ungenannte und der Kardinal Borromeo, die freilich zu eintönig wirken würden, wenn sie minder flüchtige Erscheinungen im Gang der Handlung wären. Der von Natur edle Ungenannte hat nur zwei Fehler: unbändigen Stolz und schrankenlose Liebe zur Unabhängigkeit. Da er gewöhnt ist, den Schwachen gegen die Gewaltthätigen zu helfen, ist es natürlich, daß er sich geneigt fühlt, Lucia seine Hilfe zu gewähren und Don Rodrigo seinen Willen aufzuzwingen. Im Kardinal Borromeo zeichnet Manzoni nicht bloß den Heiligen, sondern zugleich „den Adligen, den erfahrenen, gebildeten, mit ausgezeichnetem Takt und großer Menschenkenntnis begabten Weltmann, der die geheimsten Gedanken und Seelenregungen der mit ihm Redenden errät und alle Wege kennt, die zu ihren Herzen führen" (De Sanctis).

Von allen diesen Personen ist Borromeo allein ganz geschichtlich. Als Modell zum Pater Christoforo diente vielleicht ein wirklicher Bruder Christophorus aus Cremona, der sich in das Lazarett zu Mailand begab, um die Pestkranken zu pflegen, und, wie er ersehnte, im Dienste Gottes und seiner Nächsten starb. Bei der Bekehrung des früheren Weltmannes dachte Manzoni vielleicht an die Alphons' III. von Este (1629), der nach dem Tode seiner Gemahlin Kapuziner wurde. Auch für den Ungenannten lieferte eine historische Persönlichkeit einzelne Züge: Bernardino Visconti, der wirklich nach Angabe des zeitgenössischen Chronisten Ripamonti durch Kardinal Borromeo bekehrt wurde und sein Banditenleben aufgab. Aus der Chronik Ripamontis stammt auch die „Dame von Monza": es war Marianna de Leyva, eine Tochter des Grafen Martino, die thatsächlich im Kloster Santa Margherita zu Monza Nonne wurde und die Geliebte eines jedem Laster ergebenen Bösewichtes war. Für diese Figur seines Romans benutzte Manzoni aber vielleicht auch Diderots „Religieuse", die gleichfalls von einem gewaltsam im Kloster festgehaltenen jungen Mädchen handelt.

Um diese Hauptpersonen scharen sich eine ganze Reihe Nebenpersonen, bei denen vor allem die komische Seite hervortritt, so bei Perpetua, der sprichwörtlich gewordenen Magd des Pfarrers, bei Frau Prassede, der bigotten, affektierten, vergeßlichen und eigensinnigen alten Adligen, bei Don Ferrante, dem pedantischen, für das 17. Jahrhundert charakteristischen Gelehrten, bei Bruder Galdino, dem dummen, kaltherzigen und unwissenden Almosensammler, und bei vielen anderen Typen, die im Roman nur eine untergeordnete Rolle spielen, aber immer höchst lebensvoll und naturwahr geschildert sind.

Manzoni ist der gewaltigste Schöpfer von Charakteren, den die italienische Litteratur besitzt, die, soweit sie in der Schriftsprache niedergelegt ist, trotz ihres großen Reichtums an schönen Werken nur allzu arm an gut gezeichneten Gestalten ist. Einen nicht unbedeutenden Schatz an Charakterfiguren hatte dagegen die dialektische Litteratur aufzuweisen, besonders die Dichtung Portas (vgl. S. 522), und da dieser Schriftsteller Manzoni genau bekannt war, so mußte er keinen geringen Einfluß auf den Verfasser der „Verlobten" ausüben, nicht nur durch seinen einfachen und natürlichen Stil, sondern mehr noch durch seine heiteren, zum Witzigen, Ironischen, Beißenden und Humorvollen neigenden Schilderungen der schlechten Geistlichen und der mailänder Patrizier. Wie Porta, so ist auch Manzoni einer der größten italienischen Humoristen, ja einer der größten der ganzen Welt, besonders durch seinen Don Abbondio, der nach dem Don Quijote „die humoristischste Persönlichkeit der Weltlitteratur ist" (Graf).

Manzoni war aber auch ein nicht geringerer Meister in der Naturschilderung. So hat er in den „Verlobten" die Berge seiner Heimat und den See von Lecco (s. die Abbildung, S. 569) mit einer Wärme und Anschaulichkeit geschildert, daß man an die Kunst eines Goethe und

Byron erinnert wird. Er „vermochte die Regungen des menschlichen Herzens und die reizendsten Naturbilder in enger Verbindung miteinander zu zeichnen“, und so machte er auch Seen und Berge durch seine Kunst unsterblich, die gerade im Lande der Dichtkunst seit Jahrhunderten keinen Dichter gefunden hatten.

Von Scott entlehnte Manzoni, außer daß er ihm überhaupt in der Verwendung der Gattung folgte, auch einzelne Personen, Erfindungen und Gedanken. Er vervollkommnete aber den geschichtlichen Roman, den Scott nur zur Unterhaltung dienen ließ, indem er ihn mit der peinlichen Gründlichkeit des wirklichen Historikers und mit dem Ernst des gewissenhaften Psychologen behandelte.



Der See von Lecco. Nach der Zeichnung von L. Riccardi in der zweiten Ausgabe von Manzonis „Promessi sposi“, Mailand 1840–42. Vgl. Text, S. 568.

Die Geschichte ist für Manzoni der Stoff zu erhabenen und tiefen Betrachtungen. Augenscheinlich wollte der Dichter, ein warmer, wenngleich bedächtiger Patriot, mit der ergreifenden Darstellung der spanischen Tyrannei auf die österreichische anspielen und mit seiner Erzählung voll Gewaltthätigkeiten, rasenden Begierden und Elend seinen italienischen Brüdern eine Lehre der Wahrheit und des Trostes geben; sie sollten daraus lernen, diesen Gewaltthätigkeiten Widerstand zu leisten, Abhilfe für die rasenden Begierden zu suchen und das Elend im Vertrauen auf den schließlichen Triumph der Gerechtigkeit geduldig zu ertragen. Künstlerische Mäßigung und die österreichische Zensur hinderten Manzoni vielleicht daran, deutlicher zu reden. Renzo und Lucia erscheinen als „Symbol aller Schwachen, aller derer, die da leiden, und denen man Gerechtigkeit schuldet“: man könnte sagen, sie handeln wie die verbannten italienischen Patrioten Foscolo, Berchet, Mazzini und andere nach dem Rate der Bibel: „Wenn man euch in einer Stadt verfolgt, so fliehet nach einer anderen!“ Sicher ist, daß die liberalen Italiener in den „Verlobten“ eine satirische Anspielung auf die österreichische Regierung erblickten, die Manzoni stets als eines der „gefährlichsten Häupter“ (Giusti) betrachtete. Es war also ganz verkehrt, den Dichter einen Lehrer unterwürfiger, feigherziger Ergebung zu nennen.

Gleich nach der Veröffentlichung der „Verlobten“ schrieb Goethe, obgleich er an ihnen, wie später Fauriel, den Mangel einer völligen Durchdringung der romantischen und geschichtlichen

Elemente und die allzu eingehenden, chronikenhaften Beschreibungen der Hungersnot und der Pest tadelte, über das Buch: „Der Eindruck beim Lesen ist derart, daß man immer von der Rührung in die Bewunderung fällt und von der Bewunderung wieder in die Rührung, so daß man aus einer von diesen beiden großen Wirkungen gar nicht herauskommt.... In diesem Roman sieht man erst recht, was Manzoni ist.... Manzonis innere Bildung erscheint hier auf einer solchen Höhe, daß ihm schwerlich etwas gleichkommen kann.“ Und Giordani hielt das Werk für etwas Staunenswertes und Göttliches, nannte es eine Hilfe für den Geist des Volkes und wollte, daß es immer wieder gelesen, in allen Kirchen und in allen Gasthäusern gepredigt, von jung und alt auswendig gelernt würde.

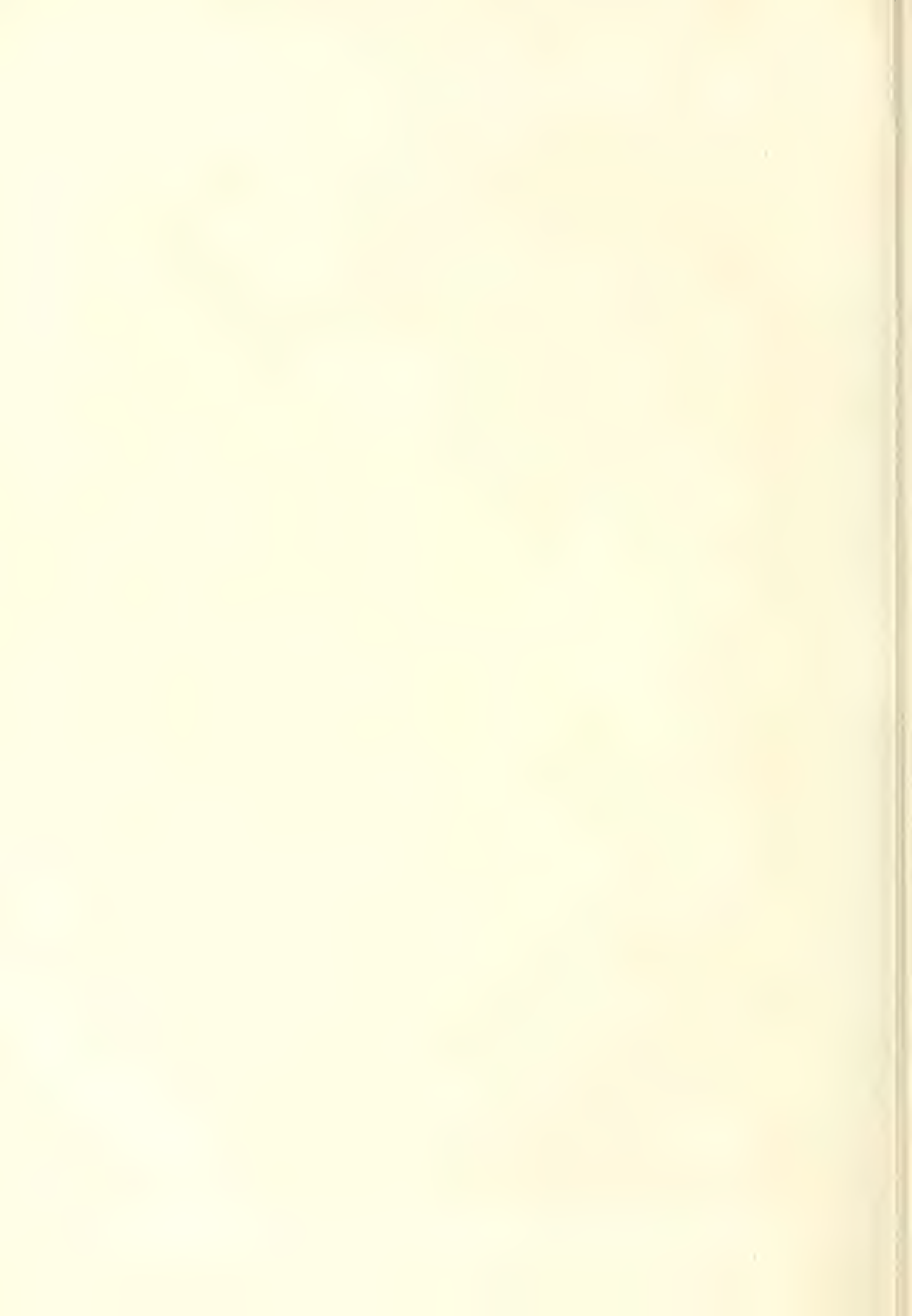
Neben solchen Lobeserhebungen aus berufenstem Munde wurden Manzoni aber auch über die Wahl der beiden Hauptpersonen und über einige Episoden verschiedene mehr oder weniger begründete Einwürfe gemacht. Gerechter waren die Ausstellungen an seiner reichlich mit Lombardismen durchsetzten Sprache, die nicht von allen Italienern verstanden wurde. Aber diesen Fehler hatte Manzoni schon selbst gleich nach der Veröffentlichung des Romans bemerkt. Er hatte sich von den älteren italienischen Prosaikern, ihrer Eintönigkeit und Gesuchtheit entfernt und „nach einem schlichten, lebhaften, sich jeder Gedankenschattierung, jedem Wechsel in den Ereignissen, Personen und Gegenständen anschmiegenden Stil“ gestrebt. Zum Muster nahm er sich dabei die elegante und anmutige französische Prosa, die ihm, der wie alle lombardischen Adligen eine französische Erziehung genossen und überdies mehrere Jahre in Paris gelebt hatte, ganz besonders gefallen mußte. War es ihm jedoch auch gelungen, seinem Periodenbau große Natürlichkeit zu verleihen, so scheiterte sein Versuch doch in Hinsicht auf die Verwendung der Schriftsprache, die er sich, nur an seinen Heimatsdialekt gewöhnt, nicht in genügender Weise hatte aneignen können. Für den Augenblick hatte er sich, so gut es ging, selbst eine lebendige Sprache geschaffen: er las viele toskanische Bücher, bediente sich des Wörterbuches der Crusca, befragte alle Florentiner, denen er begegnete, und gestattete sich den Gebrauch lombardischer Wörter und Redensarten, weil er sie in einem Roman, der sich mit Dingen und Personen aus der Lombardei beschäftigte, für angebracht hielt. Als er sich aber gleich nach der vollständigen Veröffentlichung der „Verlobten“ im Herbst 1827 fünf Wochen in Florenz aufhielt, empfand er den Zauber des florentinischen Idioms, und er beschloß, in seinem Buche dem modernen Sprachgebrauche der gebildeten Florentiner zu folgen. Mit Hilfe von Freunden und Freundinnen in der Toskana arbeitete er nun in mehreren Jahren den Roman Wort für Wort um und ließ ihn von 1840 an in neuer Gestalt erscheinen.

Die „Verlobten“ sind das einzige italienische Buch, das gleich bei seinem Erscheinen in den geistigen Kreislauf der Weltlitteratur eintrat. Walter Scott selbst ahmte es sofort in seinem „Schönen Mädchen von Perth“ nach (1828), und in Italien entstand eine endlose Reihe mehr oder minder trivialer und abgeschmackter Fortsetzungen: der „Innominato“ (Der Ungenannte, 1857) des fruchtbaren bologneser Romanschriftstellers Luigi Gualtieri, „Lasco il bandito della Valsassina“ (Lasko, der Räuber von Valsassina) und die „Figli di Renzo Tramaglino e di Lucia Mondella“ (Kinder des Renzo Tramaglino und der Lucia Mondella) von Antonio Balbiani u. s. w., unter denen „La monaca di Monza“ (Die Nonne von Monza, 1828) von Giovanni Rosini (1776—1855), eine gewisse Berühmtheit besaß. Die „Verlobten“ wurden auch in Oktaven und Terzinen gebracht sowie zu Melodramen verarbeitet, und mit Freskogemälden von den Hauptszenen wurde auf Befehl des Großherzogs von Toskana der Palazzo Pitti in Florenz geschmückt (s. die beigeheftete farbige Tafel „Eine Szene aus Manzonis ‚Promessi sposi‘“).



Eine Szene aus Manzonis „Promessi Sposi“: Don Rodrigo, begleitet von seinem Vetter Attilio und einigen Bravi, spricht Lucia an, als sie mit anderen Mädchen aus der Spinnerei heimkehrt (Kap. III).

Nach Nicola Cianfanellis Wandgemälde im Palazzo Pitti zu Florenz.



Der mailänder Geschichtschreiber Cesare Cantù spürte mit Manzonis eigener Unterstützung in seinem Buche „La Lombardia nel secolo XVII“ (Die Lombardei im 17. Jahrhundert, 1831) den geschichtlichen Quellen des Romans nach und versprach mit seiner Arbeit direkt „Untersuchungen als Erläuterungen zu den ‚Verlobten‘“ zu liefern. Man bemühte und bemüht sich noch heute, die Örtlichkeiten, die Manzoni absichtlich nicht nennen wollte und nur unbestimmt andeutete, genau zu ermitteln, und so zeigt es sich allenthalben, daß die „Verlobten“ das populärste Buch Italiens sind. Bis vor wenigen Jahren waren 172 Ausgaben erschienen, einschließlich der Übersetzungen in fremde Sprachen, worunter sich siebzehn deutsche befinden. In der Lombardei bildete der Roman geradezu eine Schule, aber freilich war kein einziges von deren Mitgliedern dem Meister auch nur entfernt ebenbürtig: der christliche Inhalt, die volkstümliche Form, die realistische Art ließen sich nachahmen, die Schärfe der Analyse, die Ruhe, die leichte Ironie dagegen nicht.



Massimo Taparelli d'Azeglio. Nach einem Stahlstich von Prof. Begola, im Besitz der Firma Barbera in Florenz. Vgl. Text, S. 572.

Kaum waren die „Verlobten“ in ihrer ersten Fassung fertig, als sie Manzonis unzertrennlicher Freund **Tommaso Grossi** (vgl. S. 558) in einem geschichtlichen Roman nachzuahmen begann (1826), den er nach acht Jahren veröffentlichte und seinem Meister widmete. Der „Marco Visconti“, „eine Geschichte aus dem 14. Jahrhundert nach den zeitgenössischen Chroniken“, spielt in derselben Gegend, ja beinahe an denselben Orten wie Manzonis Roman. Eine geschichtliche Persönlichkeit, Bice del Balzo, eine Geliebte Marco Viscontis, des Herrn von Mailand, die dieser töten ließ, bot Grossi den Ausgangspunkt für eine reine dichterische Erfindung.

Bice, die Tochter des Grafen del Balzo, die Verlobte des tapferen Ottorino Visconti, wird von dem Schurken Pelagrua unter dem Vorwande, sie solle dem Herrn von Mailand, Marco Visconti, einen Gefallen thun, wie Manzonis Lucia durch eine List in ein Schloß gelockt. Kaum hat Marco dies erfahren, als er sie, wie der Ungenannte, befreien will; er kann aber nur noch den letzten Augenblicken der Unglücklichen beiwohnen und wird dann selbst von seinen Brüdern verräterisch ermordet.

Der „Marco Visconti“ wurde nicht ungerecht eine Übertreibung und ein Zerrbild der „Verlobten“ genannt: die Intrigue ist thatsächlich dieselbe, die Personen sind nach denen Manzonis gezeichnet, und fast alle Szenen von Grossis Roman erinnern an ähnliche bei Manzoni; nicht gering sind endlich auch die Nachahmungen in Einzelheiten. Der ganze Unterschied liegt in der Katastrophe; während aber die Katastrophe in den „Verlobten“ einen erhabenen Sinn hat, hat die des „Marco Visconti“ gar keinen. Trotzdem genoß auch der „Marco Visconti“

damals große Beliebtheit: galt er doch für eins der rührendsten Bücher in Italien. Zu diesem Ruhm verhalf ihm die Gestalt der Bice, die, wie alle Frauengestalten Grossis, durch eine hoffnungslose Liebe verzehrt wird. Die Zeit, in der sein Roman spielte, verstand Grossi nur unvollkommen darzustellen, am treuesten und anschaulichsten schildert er noch Sitten und Gebräuche, und lebendig sind auch die Beschreibungen der lombardischen Landschaft und des Comer Sees. Auch er wollte eine volkstümliche Form verwenden, aber seiner Prosa schadet nicht selten „ein gewisser Wortschwall, der aus der Sucht hervorgeht, mit abwechselungsreichen und ungewöhnlichen Wendungen zu prunken“ (Mestica).

Nachahmer Manzonis und Grossis mit rein künstlerischen Absichten waren zwei andere Mailänder: Cesare Cantù (1805—95) und Giulio Carcano (1812—84). Cantù, den wir als Historiker näher kennen lernen werden, hatte das bei den Romantikern so sehr beliebte Mittelalter eingehend studiert und schrieb zwischen 1833 und 1836 im Gefängnis, wohin ihn die österreichische Polizei gebracht hatte, seinen geschichtlichen Roman „Margherita Pusterla“, der aber erst 1838 erschien, weil der Druck zunächst verboten wurde.

Luchino Visconti, der Herr von Mailand, läßt, als er die Liebe der Pusterla nicht gewinnen kann, deren Gemahl und Söhne unter der Anklage einer Verschwörung gegen sein Leben hinrichten. Ihnen allen leistet ein Bruder Buonvicino, eine Nachbildung des Paters Christoforo, Beistand, der früher gleichfalls der schönen Frau nachgestellt hat, jetzt aber, durch die Tugend Margheritas bekehrt, vergebens versucht, die Verurteilten zu retten.

Cantù, der die Sentimentalität Grossis aufgab, wollte seinem Roman mehr Lebendigkeit verleihen, als jener vermocht hatte, und suchte nach „tönenderen Saiten, kräftigeren Strichen und blendenderen ästhetischen Effekten“ (De Sanctis). Die Erzählung hat aber wenig Interesse, und die Personen sind keine Charaktere.

Carcano, ein vertrauter Freund Manzonis, kehrte in der „Angiola Maria“ (1839) zu Grossis Ideal zurück, d. h. auch er schilderte eine Jungfrau, die durch eine unglückliche Liebe verzehrt wird. Dabei ließ er den geschichtlichen Rahmen ganz fallen.

Angiola Maria, die Tochter eines Bauern, die im geheimen einen Engländer liebt, erklärt diesem, als er um sie wirbt, sie würde ihm nach einem Jahre ihre Hand reichen. Sie weiß, daß sie dann sicher der Schwindsucht erlegen ist, die sich in ihr entwickelt hat, weil sie ihre Liebe so lange verbergen mußte.

Carcanos Roman, zu dem wahrscheinlich Goldsmiths „Landprediger von Wakefield“ Veranlassung bot, ist eigentlich nur eine Novelle und besonders deswegen fehlerhaft, weil sich der Verfasser damit begnügt, nur das äußere Leben zu beschreiben, während er das innere ganz vernachlässigt.

In den geschichtlichen Roman, wie er von Manzoni und Grossi gestaltet worden war, führte Manzonis eigener Schwiegersohn, der adlige Massimo Taparelli d'Azeglio aus Turin (1798—1866; s. die Abbildung, S. 571), der künftige Politiker und Staatsmann, eine Änderung ein: an Stelle des geschichtlichen Romans mit religiöser und moralischer Absicht setzte er durch seinen „Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta“ (Ettore Fieramosca, oder die Herausforderung von Barletta, 1833) den geschichtlichen Roman mit politischer Absicht. D'Azeglio, der erst Offizier war und dann von 1820—25 fast immer in Rom als Landschafts- und Historienmaler lebte, entnahm den Stoff zum „Ettore“ einem seiner Gemälde, das den [illegible], von Guicciardini (vgl. S. 355) und anderen Chronisten erzählten Kampf von dreizehn Italienern gegen ebenso viele Franzosen darstellte, der im Jahre 1503 ausgefochten wurde. Um den Italienern etwas Feuer in die Adern zu gießen“, glaubte er „dies Ereignis noch viel wirkungsvoller erzählen als malen zu können“. Aber auch der „Ettore“, der einen wahren

Sturm der Begeisterung hervorrief, behandelt im Grunde nur eine Privatangelegenheit, genau so wie Manzonis und Grossis Romane.

Ginevra, die Gemahlin des Piemontesen Graiano d'Asti, der bei der Herausforderung als Anhänger der französischen Partei auf gegnerischer Seite kämpft, liebt den Krieger Ettore Fieramosca aus Capua. Sie fällt aber dem schrecklichen Cesare Borgia in die Hände und wird von ihm vergewaltigt. Als Fieramosca als Sieger aus dem Kampfe heimkehrt, in dem Ginevras Gatte gefallen ist, hofft er, sie endlich zu der Seinen machen zu können; er findet sie aber infolge der erlittenen Vergewaltigung als Leiche vor.

Die Lage Ginevras ist eine der verzweifeltsten, in die eine Frau geraten kann; D'Azeglio hat sie aber kaum skizziert, dagegen die geschichtliche Thatsache stark in den Vordergrund gerückt, ja sogar der historischen Wahrheit Gewalt angethan, indem er aus Ginevra eine große Patriotin machte. Von den Personen des Romans ist nur Fanfulla, eine geschichtliche Gestalt, lebendig gezeichnet und daher populär geblieben. Diesem etwas unbedachten und überspannten, aber im Grunde ernsten, treuen und aufrichtigen Soldaten lieh D'Azeglio Züge seines eigenen Charakters, und eine ganz ähnliche Figur wie Fanfulla, nur etwas ernster und düsterer, kehrt auch in dem zweiten Roman D'Azeglios: „Niccolò de' Lapi o i Palleschi e i Piagnoni" (Niccolò de' Lapi, oder die Anhänger der Medici [Kugelpartei] und Savonarolas [Die Weinerlichen], 1841), wieder, der sich um die Einnahme von Florenz im Jahre 1530 durch Clemens VII. und Karl V. dreht. Hier sind in die geschichtlichen Thatsachen die erfundenen Schicksale einer florentiner Bürgerfamilie verwoben.



Francesco Domenico Guerrazzi. Nach einer Photographie, im Besitz der Firma Le Monnier in Florenz. Vgl. Text, S. 574.

Niccolò de' Lapi, ein Anhänger Savonarolas, der Typus eines Patrioten und Republikaners, bekämpft mit dem Evangelium in der Hand Papst, Kaiser und die Medici. Er opfert alles dem Vaterlande, seine Söhne, seine Habe, sein Leben. Lamberto, der eigentliche Held des Romans, ein Schwiegersohn Niccolòs, ist ein ebenso edler Charakter wie Ettore Fieramosca, und schön ist auch der Charakter der Selvaggia gezeichnet, einer wie Victor Hugos Marion Delorme durch eine zarte Herzensneigung gereinigten Kurtisane, die Lamberto im geheimen liebt und, als Mann verkleidet, kämpfend einen ihm bestimmten Stoß empfängt.

D'Azeglio schreibt natürlich und gewandt, er verwendet viele Redensarten des Volkes und bedient sich oft des Dialoges, der die Volkssprache besonders gut nachahmen kann. Dennoch erreicht er Manzonis Darstellungskunst nur in Äußerlichkeiten. Die Charaktere sind auch hier „dem Leben fremd, steif, aus einem Stück, ohne die Vielseitigkeit und die Widersprüche des Lebens" (De Sanctis).

In der Toskana hatte inzwischen der geschichtliche Roman, sich dem wirklichen historischen Typus Walter Scotts („Ivanhoe") nähernd, schon vor D'Azeglio in hohem Grade politischen und auch revolutionären Bestrebungen gedient. D'Azeglio selbst war zu seinem „Niccolò de' Lapi" durch einen Roman über den gleichen Gegenstand angeregt worden, den „Assedio di

Firenze" (Die Belagerung von Florenz, 1836) von dem Advokaten Francesco Domenico Guerrazzi aus Livorno (1804—73; s. die Abbildung, S. 573), der sich später gleichfalls als Patriot und Staatsmann einen Namen machte.

Der „Assedio di Firenze", der im Kerker von Portoferraio geschrieben und in Paris unter dem Pseudonym Anselmo Gualandi veröffentlicht wurde, ist voll von Vaterlandsliebe. Im Gegensatz zur Manzonischen Schule, die ihre Hoffnung auf den Sieg der Gerechtigkeit setzte, erregt der Verfasser, wie er selber sagt, „die Empfindlichkeit des in elendem Stumpfsinn verfallenen Vaterlandes, indem er es martert und elektrisiert, um zu ergründen, ob sich irgendwo in seinem Körper noch ein Lebensfunke aufgespart hätte". Nicht nur der Rahmen, sondern die ganze Erzählung ist geschichtlich. Ihre Hauptperson ist der tapfere Francesco Ferrucci, und um ihn sind die großen florentiner Patrioten geschart, die Florenz verteidigten: Michelangelo, Machiavelli und Alamanni. Der „Assedio" war damals die Lieblingslektüre der italienischen Jugend und gehörte zu den Büchern, die am meisten dazu beitrugen, die Revolution von 1848 vorzubereiten. Er ist der beste unter Guerrazzis Romanen, zeigt aber auch die Fehler des Schriftstellers, der zu sehr das Übertriebene, Absonderliche und Rhetorische liebt. Seine Charaktere sind oft moralische Ungeheuer, sein Stil leidet an beständigem Mißbrauch seltsamer Metaphern. Guerrazzi brachte eine Art poetische Prosa in Mode, freilich keine eigene Erfindung, denn er entlehnte sie größtenteils seinem Lieblingsdichter Byron, den er in Pisa kennen gelernt hatte, und dessen Novelle „Das florentiner Liebespaar" er sehr gut in Prosa übersetzte. Byrons Einfluß verrät gleich sein erster Roman, „La battaglia di Benevento" (Die Schlacht bei Benevent, 1827), den er mit zwanzig Jahren verfaßte. Er stellt darin den Fall der hohenstaufischen Monarchie in Italien im Jahre 1265 dar und verbindet damit unter anderem die Geschichte der Liebe des jungen Kriegers Ruggiero zu Manfreds schöner Tochter Jole. Nach dem „Assedio" ist die „Battaglia" in ihrer endgültigen Fassung (1852) einer von Guerrazzis besten Romanen. In seinen späteren historischen Romanen („Veronica Cibo, duchessa [Herzogin] di San Giuliano", 1837; „Isabella Orsini, duchessa di Bracciano", 1844 u. s. w.) übertrieb der fruchtbare Schriftsteller zunächst seine Manier immer mehr; als er sich aber geschichtlichen Stoffen aus der Neuzeit und dem Charakterroman aus dem zeitgenössischen Leben zuwendete, gewöhnte er sich allmählich an größere Natürlichkeit.

Politischen, aber reaktionären Bestrebungen dienten auch die Romane des Jesuiten Antonio Bresciani aus Ala (1798—1862), der das Feuilleton der in Neapel erscheinenden jesuitischen Zeitschrift „La civiltà cattolica" (Die katholische Kultur) leitete. Für diese reaktionäre Revue schrieb er seine Romane über Stoffe aus der Vergangenheit und Gegenwart. Der berühmteste von allen ist „L'ebreo di Verona" (Der Jude von Verona, 1850), in dem der Verfasser die Schicksale eines zum Katholizismus bekehrten Juden erzählt, der wegen seines Glaubenswechsels von seinen früheren Religionsgenossen erdolcht wird. Dabei bespöttelt und verleumdet Bresciani die italienische Revolution in sehr gewöhnlicher, abgeschmackter und feiger Weise, indem er ihr alles Edle, allen Ernst abzusprechen sucht. Seine schnell aufeinander folgenden Beschreibungen sind ein Vorwand, um seinen ungeheuern Vorrat von toskanischen Wörtern und Redensarten auszukramen, die er in seinem „Saggio di alcune voci toscane di arti e mestieri e di cose domestiche" (Probe einiger toskanischer Worte aus Kunst, Handwerk und Hauswesen, 1839) gesammelt hatte.

Nur durch lebensvolle Beschreibungen und originelle Form sind auch die mittelmäßigen Romane des Dalmatiners Niccolò Tommasèo (1802—74) beachtenswert, den wir unter

den Kritikern näher kennen lernen werden, und der sicher einer der charakteristischsten Prosaschriftsteller dieser Periode ist. In seinen beiden Romanen scheint aber ein gewisses Raffinement in der künstlerischen Technik die Begeisterung erstickt zu haben. Nach seinem geschichtlichen Roman „Il Duca [Herzog] d'Atene" (1837), den er in Paris schrieb, veröffentlichte er einen halb mystischen, halb erotischen Roman: „Fede e Bellezza" (Glaube und Schönheit, 1840), dessen Titel der Kritiker Carlo Cattaneo spöttisch in „Glaube und Sünden" (Fede e Peccati) umänderte, und den Manzoni als einen „Mischmasch aus Karfreitag und Donnerstag vor Fastnacht [der Karnevalstag]" bezeichnete.

Ganz im Gegensatze zu den unsauberen Versnovellen Castis (vgl. S. 417) und seiner Nachahmer hat die Prosanovelle dieser Zeit einen rein moralischen und erziehlichen Zweck im Auge. Am Ende der voraufgehenden Periode war von dem Mönche Alessandro Maria Bardiera aus Siena (1699—1770) Boccaccios „Decamerone" moralisiert und in der Form nachgeäfft worden: in dem „Gerotricamerone" (1745 und 1749) oder den „drei heiligen Tagen" erzählen zehn „tugendhafte und sittsame" Jünglinge fromme Geschichten. Und ebenso hatte Boccaccios unsterbliches Werk einer Sammlung von vierundneunzig, größtenteils früheren Novellisten entnommenen Erzählungen, die Francesco Argelati aus Bologna (1712—54) zusammenstellte, zu ihrem Titel „Decamerone cognominato Filarete" (Decamerone, zubenannt Philaretes, 1746) verholfen.

Der größte Meister der Prosanovelle in dieser Periode war aber Gasparo Gozzi (vgl. S. 512). Um die Sitten und die Kunst seiner Zeit zu reformieren, schuf er außer seinen Sermonen und Fabeln in Versen noch drei umfangreichere Werke: „Il mondo morale" (Die moralische Welt, 1760), „La gazzetta veneta" (Die venezianische Zeitung, 1760—61) und „L'osservatore" (Der Beobachter, 1761—62), periodische Veröffentlichungen, mit denen er nacheinander einen Gedanken zu verwirklichen suchte, der erst in dem letzten Werke voll zur Ausführung gelangte: Italien eine Zeitschrift im Stile von Addisons „Spectator" zu geben. Um seinen moralischen Zweck besser erreichen zu können, bediente er sich mit Vorliebe der Fabel und der Prosanovelle, und besonders die letztere kommt in den drei Veröffentlichungen bei weitem häufiger vor als die anderen litterarischen Formen, die Gozzi verwendet, das Gespräch, die Abhandlung, der Brief u. s. w. Der „Mondo morale" ist eine Art allegorisch-moralischer Roman, den die Akademikerin Pellegrina ihren Genossen in dem „Verein der Pilger" (Congrega dei Pellegrini) vorliest, und der die Verderbtheit der menschlichen Natur sowie die Mittel gegen diese Verderbtheit aufweisen will. Er fiel natürlich plump und langweilig aus: sein einziges Verdienst besteht, von der wunderbaren Reinheit der Sprache abgesehen, in den eingestreuten Übersetzungen. Unter diesen ragt die zwar nicht nach dem Original gearbeitete, aber trefflich gelungene Übertragung von Klopstocks „Tod Adams" ebenso hervor wie die der köstlichen Dialoge Lucians, des Lieblingsschriftstellers Gozzis, dessen Geist mit dem seinen verwandt war. Mit einem dieser Dialoge brach Gozzi die Veröffentlichung des „Mondo morale" ab und legte noch im selben Jahre Hand an die „Gazzetta veneta". Diese gehörte einer Gesellschaft von Kaufleuten und sollte nach deren Wunsch mehr ein praktisches, für Geschäftsleute bestimmtes Blatt sein. Da Gozzi nun die Zeitschrift ganz einem erziehlichen, politischen und litterarischen Zwecke dienen lassen wollte, mußte er sich bald mit den Eigentümern überwerfen: er gab Anfang 1761 seine Stellung auf, in der ihm der oberflächliche und geschwätzige Chiari (vgl. S. 479) folgte, verlor jedoch den Mut nicht, sondern begann wenige Tage danach mit der Veröffentlichung seines berühmten „Osservatore". Der breiten, fortlaufenden Erzählung, die Addisons „Spectator"

verwendete, zog er die erwähnten kurzen litterarischen Formen vor, deren er sich schon in der „Gazzetta“ bedient hatte, und die seinem Geiste mehr zusagten, liebte er es doch, von einem Gegenstande zum anderen zu springen, statt lange bei einem zu verweilen. In den ersten zwölf Nummern enthielt der „Osservatore“ auch Beiträge anderer Mitarbeiter, danach schrieb aber Gozzi die Zeitschrift mit einigen Freunden aus der Akademie der Granelleschi, z. B. De Luca (vgl. S. 513), allein. Als auch von diesen Mitarbeitern keine Aufsätze mehr einliefen, verabschiedete sich Gozzi, der sich müde fühlte, am 18. August 1762 auf einige Zeit von seinen Lesern, setzte das Unternehmen aber überhaupt nicht mehr fort. Baretti schätzte Gozzi wegen des „Osservatore“ höher als alle anderen modernen Schriftsteller, und der Erfolg des Werkes gab ihm nicht Unrecht: die Originalausgabe war sofort vergriffen, und schon 1767 erschien ein Neudruck, aber nicht mehr in Zeitschriftenform und mit anderer Anordnung der einzelnen Stücke. Aus der „Gazzetta veneta“ wurden 1791—92 „Novelle e discorsi piacevoli“ (Lustige Novellen und Reden) ausgelesen, und ebenso in den folgenden Jahren aus den anderen periodischen Werken Gozzis. „Gozzi ist ein scharfer, oft tiefer Beobachter . . . besonders die Sitten der Leute aus dem Volke sind mit einer Wahrheit und zugleich Einfachheit gezeichnet, die nur von Goldoni übertroffen wurde, die aber niemand nachahmen konnte“ (Malamani).

Unter den Novellisten, die Gozzis erzieblicher und moralischer Richtung mehr oder weniger folgten (Cosimo Galeazzo Scotti, „Novelle morali“, Moralische Novellen, 1782; Girolamo Padovani, „Racconti morali“, Moralische Erzählungen, 1792; Annibale Parea, „Novelle morali“, 1795 u. s. w.) ist der bekannteste Pater Francesco Soave aus Lugano (1743 bis 1806), der dem geistlichen Orden der Somasker angehörte, Professor in Parma, Mailand und Pavia war und Blair, Young, Geßner und Virgil übersetzte. Seine „Novelle morali“ (1782), die mehrfach neu gedruckt wurden, machten viel von sich reden. Wie sie, so sind auch die „Novelle morali“ (1801) des Abate Giuseppe Taverna aus Piacenza (1764—1850) mit gesuchter und manierierter Eleganz geschrieben.

Der Pater Antonio Cesari aus Verona (1760—1828) ahmte in Stil und Sprache in seinen vierzehn „Novelle“ (1810 und 1815) die Schriftsteller des 14. Jahrhunderts nach, die er, wie wir sehen werden, beständig als Muster eines vollkommenen Italienisch hinstellte, und der turiner Geschichtschreiber Cesare Balbo (1789—1853), den wir bald näher kennen lernen werden, begann seine Schriftstellerlaufbahn mit den „Quattro novelle narrate da un maestro di scuola“ (Vier Novellen, erzählt von einem Schullehrer, 1829). Die moderne oder romantische Novelle wurde in diesem Zeitabschnitt besonders von dem erwähnten Giulio Carcano (vgl. S. 572) gepflegt, der von 1835—51 eine ganze Reihe Erzählungen dieser Art verfaßte. Eine lange Novelle unter den „Racconti popolari“ (Volkserzählungen) von Pietro Thouar aus Florenz (1809—61), dem Verfasser von Volks- und Erziehungsschriften, „Le tessitore“ (Die Weberinnen, 1844), wurde von Giusti gerühmt und frei ins Französische übersetzt.

b. Politische Geschichte und Reisebeschreibungen.

Die Geschichtschreiber dieser Periode benutzten alle die von Muratori und seinen Nachfolgern gesammelten geschichtlichen Materialien, aber freilich nicht in erschöpfender Weise: erst als die Romantiker und besonders Manzoni die historischen Studien über das Mittelalter aufs neue in Mode gebracht hatten, wurde die Methode Muratoris in ihrer ganzen Genauigkeit und Gründlichkeit wiederhergestellt. Der erste, der in dieser Periode eine vollständige Geschichte des italienischen Volkes auf Grund des von Muratori und anderen gesammelten Materiales schrieb,

war Carlo Denina aus Revello (1731—1813), ein Priester, aber Anhänger der philosophischen Richtung der Encyklopädisten. Seine „Rivoluzioni d'Italia" (Umwälzungen Italiens, 1768—72) sind jedoch ohne alle Kritik geschrieben und enthalten viele Ungenauigkeiten; dazu besitzen sie nicht einmal die Vorzüge eines guten Stiles, und die Sprache wimmelt von Gallizismen. Trotzdem hatte das Buch Erfolg, weil es auch die volkswirtschaftliche, künstlerische, litterarische und wissenschaftliche Entwickelung Italiens berücksichtigt, und wurde in fast alle europäischen Sprachen übersetzt. Friedrich II. lud den Verfasser nach Berlin ein (1782) und erteilte ihm den Auftrag, eine ähnliche Geschichte über Preußen zu schreiben, aber die „Rivoluzioni di Germania", die Denina erst 1804 veröffentlichte, sind noch unkorrekter und weisen einen noch flacheren Stil auf als das erste Werk. Denina verstand es gut, sich das Wohlwollen der Monarchen Europas zu erwerben, denn Friedrichs II. Haus feierte er in einem Dithyrambus („La Sibilla teutonica", Die deutsche Sibylle), das russische Kaiserhaus in einem „Gedicht in Prosa" auf Peter den Großen über die Gründung von Petersburg, in der „Russiade" (1799), und als Piemont französisch wurde, huldigte er Napoleon, der ihn zum Bibliothekar in Paris ernannte. Er war sehr fleißig, und außer oberflächlichen litterarischen Kritiken hinterließ er auch eine „Istoria dell' Italia occidentale" (Geschichte von Westitalien, 1809), die einen Bericht über die letzten Ereignisse in Italien enthält, aber ebenfalls schlechter als die „Rivoluzioni" genannt werden muß.

Philosophischer ist die „Storia di Milano" (Geschichte Mailands, 1783—98) von Pietro Verri (1728—93). Einer der bedeutendsten Nationalökonomen der Zeit, war Verri eng mit Beccaria, von dem noch die Rede sein wird, befreundet, in seinen letzten Lebensjahren auch mit Parini, den er früher wenig geschätzt hatte. Der Stoff seines Werkes ist größtenteils aus Giulinis „Memorie della città e della campagna di Milano" (Denkwürdigkeiten aus der Stadt Mailand und deren Gebiet) entlehnt, aber trotz dieser Abhängigkeit, und obgleich der Verfasser, wie damals freilich alle italienischen Schriftsteller, in Stil und Sprache französischen Vorbildern folgte, ist die „Storia di Milano" eine der besten Darstellungen der mailänder Geschichte zu nennen. Andere Schriften widmete Verri der zeitgenössischen Geschichte, z. B. die „Pensieri sullo stato politico del Milanese" (Gedanken über den politischen Zustand des mailänder Gebietes) u. s. w.

Verris Geschichte Mailands wurde von Stefano Ticozzi (1836) und Pietro Custodi (1854) fortgesetzt, aber selbst trotz dieser Fortsetzungen ist die „Istoria di Milano" (1820) des Gelehrten Carlo de Rosmini aus Rovereto (1763—1827) immer noch vollständiger als sie. Diese Geschichte, die vom guelfischen Standpunkte aus geschrieben ist und in der Form Guicciardini (vgl. S. 355) nachahmt, reicht von 1152—1535, der Verfasser hinterließ aber auch eine Fortsetzung bis 1740.

Auch die Toskana hat in dieser Zeit zwei berühmte Geschichtschreiber. Riguccio Galluzzi aus Volterra (1739—1801) hatte unter Benutzung von Urkunden des mediceischen Archivs auf Befehl des Großherzogs Peter Leopold die „Storia del Granducato di Toscana" (Geschichte des Großherzogtums Toskana, 1780) geschrieben. Diese vervollständigte durch einen Bericht über die älteste Zeit bis zur Wahl Cosimos der schon erwähnte Fabeldichter und königliche Geschichtschreiber Lorenzo Pignotti (vgl. S. 528) in seiner „Storia della Toscana sino al principato" (Geschichte der Toskana bis zum Prinzipat, 1813). Sein Werk ist aber nicht so genau und eingehend wie das Galluzzis, obwohl es stilistisch besser geglückt ist und auch Abschnitte über Handel, Künste, Kultur, Litteratur u. s. w. aufweist.

Sizilien hatte einen gründlicheren Geschichtschreiber in dem sehr gelehrten Priester Rosario Gregorio aus Palermo (1753—1809). In den „Considerazioni sopra la storia di Sicilia dai tempi normanni sino ai presenti" (Betrachtungen über die Geschichte Siziliens von den normannischen Zeiten bis auf die jetzigen, 1806), einer philosophischen Geschichte der sizilianischen Kultur in Nachahmung der „Storia civile del Regno di Napoli" Giannones (vgl. S. 465), prüft er die Einrichtungen, Gesetze, Verwaltungsordnungen und ökonomischen Verhältnisse seines Vaterlandes. Sein Werk wurde aber durch eine strenge Zensur gesäubert, verstümmelt und erst viele Jahre nach seinem Tode zu Ende gedruckt. Gregorios Schüler Niccolò Palmeri aus Palermo (1778—1837) ahmte in seiner „Somma della storia di Sicilia" (Abriß der Geschichte Siziliens, 1830) den klassischen Stil Bottas nach, den wir gleich erwähnen werden. Geschätzter ist sein „Saggio storico e politico sulla costituzione del regno di Sicilia" (Historischer und politischer Versuch über die Konstitution des Königreichs Sizilien, 1846); gemeint ist die Konstitution, welche die Engländer, damals Herren der Insel, den Sizilianern gewährten.

Genua hatte damals seinen Geschichtschreiber in dem berühmten Girolamo Serra (1761—1837), einem glühenden Republikaner, der die liberalen Ideen begünstigte und deswegen Verbannung und andere Unbill leiden mußte, als das Gebiet von Genua nach dem Wiener Kongreß an Piemont fiel. Die „Storia della antica Liguria e di Genova" (Geschichte des alten Liguriens und Genuas, 1834), die vor dem Fall der Republik geschrieben, nach diesem durchgearbeitet wurde, reicht von dem Ursprung der Ligurier bis zum Jahre 1483. Diese in klassischem Geschmacke warm und gewissenhaft, aber vielleicht mit zu viel Lokalpatriotismus geschriebene Geschichte enthält am Schluß fünf Abhandlungen (Discorsi) über den Handel, die Schiffahrt, die Litteratur und die Künste im mittelalterlichen Genua.

Eine „Storia della Sardegna" (Geschichte Sardiniens, 2 Teile, 1825 und 1842) wurde von dem sardinischen Beamten Giuseppe Manno (1786—1868) verfaßt, der später Staatsminister im Königreich Italien wurde.

Vincenzo Coco (vgl. S. 564) und der General Pietro Colletta sind die Geschichtschreiber der neapolitanischen Ereignisse in dieser Periode. Der „Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli del 1799" (Historischer Versuch über die Revolution in Neapel von 1799), den Coco in den ersten Monaten seiner Verbannung in Frankreich schrieb (Ende 1799), ist eher eine Sammlung von richtigen und scharfsinnigen Bemerkungen über die neapolitaner Revolution von 1799 als eine bloße Geschichte dieser politischen Bewegung. Der Versuch, der freilich nur da genau ist, wo der Verfasser Selbsterlebtes schildert, zeigt ein originelles Gepräge und ist gut disponiert. Der Stil ist lebhaft, energisch und plastisch, die Sprache weist hier und da Neologismen und Gallizismen auf.

Pietro Colletta (1775—1831) war der Verteidiger des Castelnuovo während der Zeit der parthenopeischen Republik (1799) und wurde später von Murat dazu verwendet, den Engländern Capri zu entreißen und Unterkalabrien zu beruhigen. Er folgte Murat auch bei dem Unternehmen, Italien unabhängig zu machen, wiewohl er es mißbilligte. Da er aber auch an der neapolitaner Revolution im Jahre 1821 teilgenommen hatte, wurde er, als die Bourbonen mit den Österreichern zurückgekehrt waren, nach Brünn verbannt, wo so viele italienische Patrioten schmachteten. In den zwei Jahren, die er sich hier aufhielt, faßte er den Gedanken, die neapolitaner Ereignisse, an denen er teilgenommen hatte, zu erzählen. Seine „Storia del reame di Napoli" (Geschichte des Königreichs Neapel) wurde aber erst in Florenz geschrieben, wo er nach seiner Begnadigung (1823) den Rest seines Lebens in der Gesellschaft Pietro Giordanis,

Gino Capponis, Niccolinis und Leopardis (vgl. S. 548) verbrachte. Das Werk umfaßt zehn Bücher und reicht von 1734 bis 1825, d. h. von den Anfängen der Regierung Karls III. bis zum Tode Ferdinands IV. Colletta sammelte das Material sorgfältig und ist nur dann ungenau, wenn ihm Nachrichten oder Urkunden fehlen, die damals geheim gehalten wurden. Sein Stil ähnelt dem des Tacitus und erschien denen affektiert, die den Mann nicht näher kannten, der stets fest und entschlossen und von antikem Charakter war.

Der größte Geschichtschreiber dieser Zeit war aber der Arzt Carlo Botta aus San Giorgio im Canavesischen (1766—1838; s. die untenstehende Abbildung). Auch er begünstigte die neuen französischen Gedanken und wurde eingekerkert (1794—95), weil er es mit einigen Freunden versucht hatte, in Piemont eine Revolution hervorzurufen. Nach seiner Befreiung ging er nach Frankreich und diente als Militärarzt im Alpenheere. Später folgte er den französischen Truppen nach Italien und war in Militärlazaretten beschäftigt. Jetzt riefen ihn die Ereignisse zur Politik, und nach der Rückkehr der Österreicher und Russen mußte er in die Verbannung gehen und wurde wieder Militärarzt, bis ihm die Schlacht bei Marengo die Thore des Vaterlandes aufs neue öffnete. Doch lebte er fortan fast immer in Paris. Die „Storia della guerra dell' indipendenza degli Stati Uniti d'America" (Geschichte des Unabhängigkeitskrieges der Vereinigten Staaten von Nordamerika, 1809), die in drei Jahren in Paris geschrieben wurde, hat den Zweck, die Italiener zum Kampf für die nationale Freiheit anzustacheln, indem Botta seinen Landsleuten die Heldenfigur des Befreiers Washington im Gegensatz zu dem Eroberer Napoleon vorführt. Die Geschichte, die den Zeitraum von 1763 bis 1783 behandelt, ist genau, reich an Nachrichten, unparteiisch und voll erhabener Gedanken und Gefühle; die Amerikaner selbst schätzen sie hoch. In seinem zweiten Werke (1822), der „Storia d'Italia dal 1789 al 1814" (Geschichte Italiens von 1789—1814), worauf er fünf Jahre verwendete, erzählt Botta Ereignisse, deren Augenzeuge und Teilnehmer er großtenteils selbst gewesen war. Dieses Werk ist zwar weniger wahrheitsgetreu und unparteiisch als das erste, aber voll moralischer und patriotischer Gefühle, und daher erlebte es in kurzer Zeit vierzehn Auflagen und erhielt den Preis der Akademie der Crusca. Schon dachte Botta aber an ein drittes, umfangreicheres Werk, das Guicciardinis Geschichte (vgl. S. 355) mit der seinigen verknüpfen sollte. Nach viereinhalbjähriger Arbeit konnte die „Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini dal 1534 al 1789" (Geschichte Italiens in Fortsetzung der Guicciardinis von 1534—1789) in Paris erscheinen (1832). Sie war aber etwas zusammenhanglos



Carlo Botta. Nach einem Kupferstich in der „Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini". Paris, Baudry, 1837

und nicht gut disponiert, und da Botta, der die Vollendung dieses Werkes übereilte, nur wenige und noch dazu unsichere Quellen benutzte, konnte sie nicht anders als ungenau und unzuverlässig ausfallen.

Botta setzt die klassische Schule des Cinquecento fort und verbindet in seinen Geschichtswerken mit der erzählenden, beschreibenden und belehrenden Darstellungsweise auch die oratorische. Die Reden, die er einstreut, sind jedoch nicht rein erfunden, sondern nach wirklichen Reden ausgearbeitet. Die Beschreibungen im Geschmacke des Livius sind vielleicht zu weitschweifig, und der etwas rhetorische und gekünstelte Stil ist zu gefühl- und phantasievoll. Aber obwohl Botta fast immer in Frankreich lebte und sich beim mündlichen wie oft auch beim schriftlichen Gebrauch des Französischen bediente, ist seine Sprache bis auf gewisse Archaismen rein; er bildete sie an dem Studium der Trecentisten, der Cinquecentisten und des modernen Sprachgebrauches. Jedenfalls hat Botta das Verdienst, die Kunst, italienisch zu schreiben, neu erweckt zu haben, die damals unter dem Einflusse der französischen Kultur fast völlig eingeschlafen war.

Statt Bottas Geschichte über die amerikanische Revolution war 1810 von der Akademie der Crusca die „Storia dell' Italia avanti il dominio dei Romani“ (Geschichte Italiens vor der Herrschaft der Römer, 1811) von Giuseppe Micali aus Livorno (1769—1844) mit dem Preise ausgezeichnet worden. Sie wurde zwischen den Trümmern des alten Pästum erdacht und setzt die Verhältnisse und Schicksale der italienischen Völker vor der römischen Eroberung auseinander. Dabei zeigt sie Kritik und klare Darstellung und hat das Verdienst, die Geschichte des alten Italien von einem neuen Gesichtspunkte aus behandelt zu haben.

Der nichtitalienischen Geschichte wendeten sich mehrere italienische Historiker dieser Periode zu. „Commentarj della rivoluzione francese“ (Kommentare zur französischen Revolution) wurden von Lazzaro Papi aus Pontito im Lucchesischen (1763—1834), dem Übersetzer von Miltons „Paradise lost“, geschrieben. Sie erzählen die Revolution von deren Anbeginn bis zum Jahre 1814, sind in reinem, elegantem, flüssigem, wenn auch mitunter farb- und leblosem Stil geschrieben, enthalten wichtige neue Thatsachen und zeichnen sich durch die Kenntnis der zeitgenössischen Veröffentlichungen, Unparteilichkeit, liberale Gesinnung und verständige, kluge Hervorhebung der inneren Gründe der Thatsachen aus. Daher nannte sie der französische Geschichtschreiber Pellet „die beste außerhalb Frankreichs geschriebene Geschichte der Revolution“, ja er stellte sie noch über Carlyles berühmtes Werk. Eine gute „Storia del risorgimento della Grecia“ (Geschichte der Erhebung Griechenlands, 1846) schrieb ein anderer Toskaner, Luigi Ciampolini aus Florenz (1786—1846), der auch in kerniger Prosa die „Guerre di Sulli contro Alì Bassà di Janina“ (Kriege Sullis gegen Ali Bassa von Janina, 1846) erzählte.

Alle diese Historiker gestalteten ihre Geschichten mehr oder weniger nach dem klassischen Typus des Altertums, dem schon die italienischen Historiker des 16. Jahrhunderts gefolgt waren. Mit der Ausbreitung der Romantik in Italien bildet sich aber allmählich ein neuer Geschichtstypus heraus, und diese neue Geschichtschreibung bringt Muratoris geschichtliche und Vicos philosophische Richtung wieder zu Ehren, stellt die peinlich genaue Sammlung und Prüfung der Thatsachen in den Vordergrund und geht auf die Gründe und Anfänge der Ereignisse zurück, die sie schildert. Sie verläßt die willkürlichen Theorien und legt vor allem Wert auf Unparteilichkeit. Außer den politischen Thatsachen will sie auch das innere Leben der Völker erforschen, ihre Gefühle, Kultur, Sitten, Glauben u. s. w. Auch diese neue Richtung der Geschichte verdanken wir Alessandro Manzoni. In seinem berühmten „Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia“ (Abhandlung über einige Punkte der langobardischen

Geschichte in Italien, 1822; vgl. S. 504) gab er die Gründe an, weswegen er in seinem „Adelchi" in vielen Fällen von den früheren Geschichtschreibern abgewichen war. Diese Abhandlung regte zu ergiebigen Studien und fruchtbarem Meinungsaustausch über die Geschichte der Langobarden an, woran die Historiker Carlo Troya und Gino Capponi, von denen wir noch sprechen werden, ferner Pietro Capei (1796—1868) mit dem „Discorso sulla dominazione dei Longobardi in Italia" (Abhandlung über die Herrschaft der Langobarden in Italien) und andere teilnahmen. Eine Säule, die 1630 in Mailand errichtet wurde, um die mutmaßlichen Verbreiter der Pest zu brandmarken, lieferte den Stoff für Manzonis zweite geschichtliche Arbeit: die „Storia della colonna infame" (Geschichte der Schandsäule) ist eine historisch-juristische Monographie, die schon 1829 vollendet, aber erst als Zusatz zur zweiten Ausgabe der „Verlobten" (1840—1842) veröffentlicht wurde. Im 32. Kapitel des Romans wies der Dichter direkt auf sie hin, und in der That steht sie mit den „Promessi sposi" wegen der Pestepisode in enger Beziehung.

Mit der Abhandlung Manzonis über die Langobarden kann man die neue historische Schule beginnen lassen, die man die neuguelfische nannte, weil sie, wie die alten Guelfen zur Stauferzeit, für die weltliche Herrschaft des Papstes eintrat. Durch die Streitfragen über die Langobarden wurde dann „eine der schönsten Zierden dieser Schule" (Tabarrini) veranlaßt, die ganze italienische Geschichte mit umfassender Kritik und ernster Gewissenhaftigkeit zu prüfen. Es war dies Carlo Troya aus Neapel (1784—1858), der seit den Begebenheiten von 1821 in Florenz und in Rom in der Verbannung lebte und später (1848) Ministerpräsident unter Ferdinand II. war. Von seinem Buche „Del veltro allegorico di Dante" (Vom allegorischen Windhund Dantes, 1826), der später unter dem Titel „Del veltro allegorico dei Ghibellini" (Vom allegorischen Windhund der Ghibellinen, 1832) neu gedruckt wurde, nahmen seine historischen Studien über das Mittelalter ihren Ausgang, und er gab auf die von Manzoni geäußerten Zweifel hinsichtlich der Langobarden mit seiner Abhandlung „Della condizione dei Romani sotto i Longobardi" (Über die Lage der Römer unter den Langobarden, 1824) eine erschöpfende Antwort. Seine große „Storia dell' Italia nel medio evo" (Geschichte Italiens im Mittelalter, 1839), die Frucht geduldigster Forschungen, ist ein Monumentalwerk, blieb aber unvollendet, denn in den zehn Bänden, die erschienen, behandelt sie nur die Goten bis auf Karl den Großen: über das Volk, das die Goten in der Herrschaft Italiens ablöste, hinterließ der Verfasser jedoch den „Codice longobardo" (Das langobardische Gesetzbuch), der ihm dreißig Jahre ununterbrochener und gründlichster Studien gekostet hatte.

Durch Troyas „Veltro" fühlte sich der piemontesische Geschichtschreiber und Staatsmann Cesare Balbo (vgl. S. 576) veranlaßt, seine populäre „Vita di Dante" (Dantes Leben, 1839) zu schreiben. Balbo war mehr ein ordnender, zusammenfassender und künstlerischer als forschender Geist. Mit einer Übersetzung des Tacitus (1830) und Studien zur Geschichtsphilosophie („Meditazioni storiche", „Geschichtliche Betrachtungen, 1842) bereitete er sich zu seinen historischen Arbeiten vor, unter denen sein „Sommario della storia d'Italia" (Abriß der Geschichte Italiens, 1846) am beliebtesten ist. Das Buch ist mit der wuchtigen Kürze des Tacitus geschrieben, sollte die Italiener zum Kampf um ihre Unabhängigkeit anfeuern und verfolgt außer den politischen Ereignissen auch den Fortschritt der ganzen italienischen Kultur. Unvollendet hinterließ Balbo eine „Storia d'Italia sotto ai barbari" (Geschichte Italiens unter den Barbaren, 1830).

Zu derselben Schule gehörte auch Cesare Cantù (vgl. S. 572), damals der populärste Schriftsteller Italiens. Nach einer „Storia di Como" (Geschichte Comos, 1829) begann er

1836 seine monumentale „Storia Universale“ (Weltgeschichte) zu veröffentlichen, worin das Leben aller Kulturvölker in politischer, religiöser, moralischer, wissenschaftlicher, volkswirtschaftlicher und künstlerischer Hinsicht erzählt wird. Das Werk hatte einen außerordentlichen Erfolg, wurde ins Französische übersetzt und beeinflußte die italienische Kultur in hohem Grade. Trägt Cantù hier auch nur eine ungeheure Fülle von nicht verschmolzenem, nicht streng geschiedenem, nicht geordnetem und nicht geklärtem Material zusammen, so erwarb er sich doch kein kleines Verdienst, den Italienern die geschichtliche Entwickelung Frankreichs, Deutschlands und Englands, von der sie nichts wußten, vorzuführen. Cantù, der Manzonis Grundsätze auch auf die brennenden politischen Fragen des Tages anwendete, wurde „ein Reaktionär mit liberaler Patina“ genannt: während er von Unabhängigkeit, Nationalität und Gedankenfreiheit spricht, läßt er die politische Zensur, die Unfehlbarkeit des Papstes, die Jesuiten u. s. w. gelten. Sowohl in der „Storia Universale“ als auch in seinen kleineren geschichtlichen Werken verwendet er einen da und dort nachlässigen, oft schleppenden, manchmal aber auch kraftvollen Stil.

Ein anderer großer Geschichtschreiber dieser Zeit war Michele Amari aus Palermo (1806—89), ein glühender Patriot und zweimal Minister. Seine von 1836—42 geschriebene „Storia del vespro siciliano“ (Geschichte der sizilianischen Vesper) wurde 1842 unter dem bescheidenen Titel „Un periodo delle istorie siciliane del secolo XIII.“ (Eine Periode aus der sizilianischen Geschichte des 13. Jahrhunderts) veröffentlicht, aber trotzdem von der bourbonischen Regierung beschlagnahmt, und der Verfasser mußte nach Paris fliehen, wo er sein Werk nun unter dem wahren Titel neu herausgab (1843). Mit dieser Geschichte, die sich schnell in ganz Italien verbreitete, wollte er die auch von Niccolini (vgl. S. 598) verwertete Sage widerlegen, daß die sizilianische Rebellion die Folge einer Verschwörung gewesen sei; sie sei vielmehr ein einfacher, nicht erst lange vorbereiteter Aufstand gewesen, den der unabhängige Charakter der Inselbewohner und deren harte Unterdrückung durch die Franzosen hervorgerufen habe.

Ebenfalls aus Sizilien stammte endlich Giuseppe La Farina aus Messina (1815—63), ein Patriot und Publizist, der die Nationalgeschichte mit seinen beiden sorgfältigen und klar geschriebenen Büchern „Storia d'Italia narrata al popolo italiano“ (Geschichte Italiens, dem italienischen Volke erzählt, 1846) und „Storia d'Italia dal 1815 al 1850“ (Geschichte Italiens von 1815—50) in populärer Form weiten Kreisen zugänglich machte.

Die Reiseberichte, die in der vorangegangenen Periode ein rein geschichtliches Interesse boten, verfolgen in dieser einen rein wissenschaftlichen Zweck. Vor allen anderen verfaßte der florentiner Naturforscher und Botaniker Giovanni Targioni-Tozzetti (1712—83) eine „Relazione di alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana“ (Bericht einiger Reisen in verschiedenen Gegenden der Toskana, 1751, 2. Auflage 1768—79), und einer der größten Naturforscher Italiens und der Welt, der Abate Lazzaro Spallanzani aus Scandiano (1729—99) schrieb Berichte über seine wissenschaftlichen Reisen in der Schweiz (1779), an den Küsten des Mittelländischen (1781) und des Adriatischen Meeres (1782—83), nach Konstantinopel u. s. w., die teils von ihm selbst, teils erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden. Sein Stil ist einfach, elegant und lebendig. Von dem großen Alessandro Volta aus Como (1745 bis 1827) haben wir einen „Bericht“ (Relazione, 1777) über eine Reise nach der Schweiz, der gleich nach seinem Tode veröffentlicht wurde, und die beste Prosaschrift des Grafen Castone della Torre di Rezzonico (vgl. S. 446) sind die „Giornali dei viaggi“ (Reisetagebücher) über Reisen in England (1789—90) sowie auf Sizilien und Malta (1793—94). Über seine Reisen in Deutschland (1788) haben wir nur Bruchstücke von ihm.

Einen schlichten und bescheidenen Bericht in englischer Sprache über seine Reisen nach Afrika, die er unternahm, um die Überreste der alten ägyptischen Kultur zu entdecken, schrieb ein anderer berühmter Italiener, Giovanni Belzoni aus Padua (1778—1823), der fast immer in England lebte. Zweimal durchreiste er Ägypten und Nubien und erntete besonderen Ruhm durch die Entdeckung von Psammetichs Grab, durch die Erschließung der sogenannten zweiten Pyramide und durch die Auffindung der Ruinen von Berenice. Als er ein drittes Mal nach Afrika zurückkehrte, um das geheimnisvolle Timbuktu aufzusuchen, fand er dort seinen Tod. Dasselbe Schicksal ereilte drei Jahre später seinen Landsmann Giambattista Brocchi aus Bassano (1772—1826), den berühmten Geologen und Paläontologen, von dessen Reise nach Ägypten, Syrien und Nubien wir leider nur noch das nach seinem Tode (1841) veröffentlichte Tagebuch („Giornale") besitzen. Von einem anderen Naturforscher, dem Abate Alberto Fortis aus Padua (1741—1803), der als Anhänger der neuen französischen Ideen fast immer in Paris lebte, besitzen wir unter anderem einen „Viaggio in Dalmazia" (Reise in Dalmatien, 1774) und einen „Viaggio mineralogico nella Calabria e nella Puglia" (Mineralogische Reise in Kalabrien und Apulien, 1784).

Unter den Reiseberichten, die kein wissenschaftliches und geschichtliches, wohl aber ein künstlerisches Interesse bieten, sind besonders die schönen „Lettere familiari ai suoi tre fratelli" (Familienbriefe an seine drei Brüder, 1762—63) beachtenswert, die Giuseppe Baretti, den wir bald als Kritiker kennen lernen werden, über seine Reisen durch Portugal, Spanien und Frankreich schrieb. Sie gehören zu den Perlen italienischer Prosa und sind voll geistreicher Beobachtungen und gelungener Beschreibungen. „Il Viaggio a Costantinopoli" (Die Reise nach Konstantinopel, 1788) von Casti (vgl. S. 417) zeichnet sich durch viele merkwürdige Nachrichten aus. In sechsundvierzig „Lettere" (Briefe, 1795) beschrieb Aurelio de' Giorgi Bertòla (vgl. S. 528) der Gräfin Sacrati seine Reisen durch die Schweiz und am Rhein, und in seiner „Vita del balì M. Sagramoro" (Leben des Balì [venezianischen Konsuls] M. Sagramoro), eines Reisenden und Diplomaten, hatte derselbe Bertòla schon vorher Gelegenheit gehabt, andere Gegenden Europas unter Hervorhebung merkwürdiger Einzelheiten zu schildern.

Die siebenundzwanzig langen, aber nachlässigen „Lettere sulle Indie Orientali" (Briefe über Ostindien, 1802, 2. Ausgabe 1829), die der Historiker Lazzaro Papi (vgl. S. 580) einem Freunde aus Asien schrieb, schildern die Verhältnisse jener Völker, wie sie ihm glaubwürdige Personen mitteilten, oder wie er sie selbst bei seinem zehnjährigen Aufenthalt in Bengalen kennen lernte. In den „Avventure e osservazioni sopra le coste di Barberia" (Abenteuer und Beobachtungen an den Küsten der Berberei, 1817) erzählte Filippo Pananti (vgl. S. 522) seine Abenteuer und Beobachtungen an den Küsten der Berberei während seiner Gefangenschaft unter den Piraten. Der Jesuit und Romanschriftsteller Antonio Bresciani (vgl. S. 574) endlich schrieb hochgeschätzte „Lettere sul Tirolo tedesco" (Briefe über Deutschtirol, 1830) und die „Dialoghi de' costumi di Sardegna" (Dialoge über die Sitten Sardiniens, 1839), sein bestes Werk, worin er sich als lebendigen, farbenreichen Schilderer zeigt.

c. Litteraturgeschichte und Kunstkritik.

Mehr noch als die politische Geschichte folgt die Litteraturgeschichte vom Anfang dieser Periode an den Vorschriften Muratoris und seiner Anhänger. Muratoris Nachfolger in der Leitung der Estensischen Bibliothek, der Jesuit Girolamo Tiraboschi aus Bergamo (1731—1794), hat die monumentale „Storia della letteratura italiana" (Geschichte der italienischen

Litteratur, 1772—82, 9 Bände) hinterlassen, die bis zum Ende des 17. Jahrhunderts reicht. Vielleicht schadete ihr die Weite des Planes, denn da sie außer der Litteratur auch die anderen Wissenszweige, von der Theologie bis zu den schönen Künsten, umfaßt, ist sie nach eigener Aussage des Verfassers zu einer Geschichte vom Ursprung und den Fortschritten aller Wissenschaften in Italien geworden. Fehlt es ihr aber auch an einer kritischen und ästhetischen Analyse der Kunstwerke, so wird dieser Fehler gut gemacht durch äußerst gewissenhafte und sorgfältige biographische und bibliographische Nachrichten über die einzelnen Schriftsteller, und unter diesem Gesichtspunkte ist Tiraboschi der bedeutendste italienische Litterarhistoriker zu nennen. Von nicht geringerem Werte ist sein zweites Werk, die „Biblioteca Modenese" (Modenesische Bibliothek, 1781—86), eine Nachahmung des erwähnten Werkes von Mazzuchelli über die italienischen Schriftsteller (vgl. S. 473), nach dessen Muster fast für alle italienischen Landesteile spezielle Litteraturgeschichten geschrieben wurden.

Die wichtigsten der von Mazzuchelli und Tiraboschi gesammelten Nachrichten wollte **Giambattista Corniani** aus Orzi-Nuovi im Brescianischen (1742—1813) in seinen „Secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento" (Die Jahrhunderte der italienischen Litteratur nach deren Wiederaufschwung) in populärer Form einem größeren Publikum darbieten. Dieses Werk, das chronologisch geordnete Biographien enthält und die Jahre 1000 bis 1750 umfaßt, war aber nur ein sorgfältiger Auszug aus den Werken der früheren Schriftsteller und nur hinsichtlich der neueren Zeiten von einigem selbständigen Werte. Mit mehr Gelehrsamkeit und Scharfsinn wurde es von **Camillo Ugoni** (1784—1855) und anderen fortgesetzt (1854—56). Eine gewaltige, heute aber fast wertlose Kompilation ist das Werk „Dell' origine, dei progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura" (Vom Ursprung, den Fortschritten und dem jetzigen Zustande aller Litteraturen, 1782—99) von dem spanischen Jesuiten **Giovanni Andrès** (1740—1817), und auf die allgemeine Litteraturgeschichte nehmen auch der „Discorso sopra le vicende della letteratura" (Abhandlung über die Schicksale der Litteratur, 1761) und der „Saggio sopra la letteratura italiana" (Versuch über die italienische Litteratur, 1762) von **Denina** (vgl. S. 577) Rücksicht.

Nur mit einer litterarischen Gattung, aber mit deren ganzer Entwickelung in den alten und neuen Litteraturen beschäftigte sich der Professor **Pietro Napoli Signorelli** aus Neapel (1731—1815) in seiner „Storia critica de' teatri antichi e moderni" (Kritische Geschichte des alten und neuen Theaters, 1777 und 1813). Ein tüchtiger Gelehrter wie Signorelli war auch der Jesuit **Saverio Bettinelli** (vgl. S. 416), ein Anhänger Voltaires. Sein bestes litterarhistorisches Werk ist der „Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arte e nei costumi dopo il mille" (Wiederaufschwung Italiens in den Studien, Künsten und Sitten nach dem Jahre 1000 [1773]), aber mehr Berühmtheit als dieses Buch und einige litterarisch-kritische Arbeiten verschafften ihm seine „Lettere virgiliane" (Virgilianische Briefe, 1756), die auf einer Reise in Frankreich und Deutschland verfaßt und während seiner Abwesenheit von Italien als Einleitung zu den erwähnten „Versi sciolti di tre eccellenti autori" in Venedig anonym gedruckt wurden. Sie erregten ungeheuren Anstoß und gewaltigen Lärm.

Bettinelli läßt die zehn Briefe, die sich besonders gegen Dante, seine Bewunderer und Nachahmer wenden, von Virgil aus dem Elysium an die Arkadier schreiben. Um den strengen Beschluß aller bedeutenderen Dichter des Altertums, Dante von ihrer Gemeinschaft auszuschließen, ein wenig zu mildern, hatte Virgil vorgeschlagen, man solle aus der „Göttlichen Komödie" die besten Stücke auswählen und daraus einen Band von drei oder vier wirklich poetischen und möglichst gut geordneten Gesängen bilden; aus denjenigen einzelnen Versen aber, die sich nicht mit anderen zu einem Ganzen zusammenbringen ließen,

Erklärung der umstehenden Bilder.

Gasparo Gozzi stellt die „Difesa" als im Jahre 1758 von dem venezianischen Buchdrucker Zatta an Virgil in den elysischen Feldern gesendet dar (Vignette 3), unter dessen Namen Saverio Bettinelli in den „Zehn Briefen Virgils an die Arkadier" (Venedig 1756) Dante getadelt hatte (die Hasen kneipen den toten Löwen in den Schwanz: Vignette 1). Im Jahre 1758 hatte Bettinelli ferner als „Reimlose Verse dreier ausgezeichneten Dichter" einige Gedichte von zwei Freunden und sich selbst in Venedig veröffentlicht, unter denen sich die Beschreibung eines Ausbruchs des Vesuvs befindet (Vignette 2).



Aus der „Difesa di Dante“ von Gasparo Gozzi.
Venedig 1758.

solle man eine Sammlung von Sentenzen machen. Im zehnten Briefe, dem einzigen, der sich nicht mit Dante und seinen Nachahmern beschäftigt, werden alle anderen italienischen Dichter erbarmungslos nach der Methode der römischen Inquisition einer strengen Beurteilung unterworfen. Gebilligt werden dagegen nur zahlreiche Lieder Petrarcas und von allen Cinquecentisten kaum ein dünnes Büchlein lyrischer Gedichte; im „Rasenden Roland" werden die scherzhaften Stellen und die Geschichte von den Paladinen und den Zauberern unterdrückt; von Ariostos Nachahmern bleibt nur Berni am Leben; das „Befreite Jerusalem" wird von allen Liebesszenen und phantastischen Stellen gesäubert; der „Aminta", die „Secchia rapita" und Redis Dithyramben bleiben ganz bestehen; aus Chiabreras Gedichten wird ein Band ausgewählt, und aus dem „Adone" finden sechs oder sieben Gesänge Gnade.

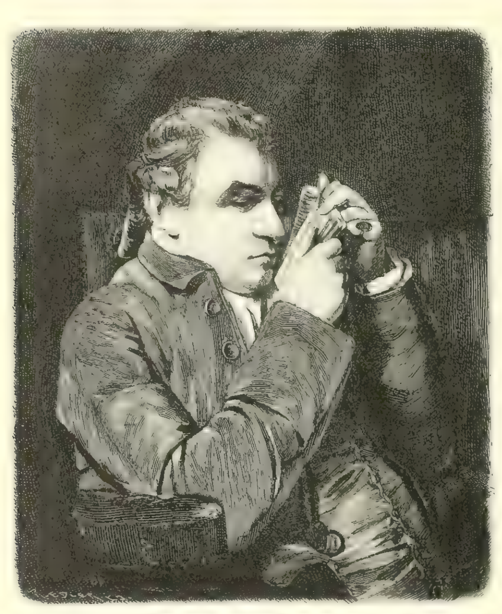
Mit diesen Briefen wollte Bettinelli in der Hauptsache die Vernachlässigung der alten Litteraturen bekämpfen, und besonders hatte er es auf die Akademie der Granelleschi abgesehen, deren Mitglieder Dante nachahmten. In Frankreich wurden Bettinellis Briefe gut aufgenommen, ja sie beeinflußten sogar das Urteil, das Voltaire in seinem „Dictionnaire philosophique" über die „Göttliche Komödie" abgab. In Italien aber begegneten sie, vor allem wegen ihres Hauptzieles, Dante zu stürzen, grimmigen Gegnern, so dem kampfeslustigen toskanischen Gelehrten Giovanni Lami (1697—1770) in seinem Wochenblatte „Le novelle letterarie" (Die litterarischen Neuigkeiten, 1758), dem Pater Zaccaria in den „Memorie per servire alla storia letteraria" (Denkwürdigkeiten zur Litteraturgeschichte), den beiden Dichtern Agostino Paradisi (vgl. S. 496) und Giuseppe Gennari (vgl. S. 513) u. s. f. Selbst Frugoni und Algarotti, deren Gedichte, wie wir sahen, Bettinelli ohne ihr Wissen hinter den „Lettere virgiliane" abgedruckt hatte, beteuerten öffentlich ihre Hochachtung vor dem Vater der italienischen Dichtkunst. Am größten aber war der Lärm in Venedig, wo die Granelleschi ihren Sitz hatten, und wo der Buchhändler Zatta gerade eine elegante Ausgabe der Werke Dantes veranstaltete. Als Zatta seine Ausgabe geschädigt sah, wendete er sich an Gasparo Gozzi (vgl. S. 512), er möchte dem Verleumder Dantes durch eine Verteidigungsschrift antworten. So entstanden Gozzis „Giudizii degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante attribuita a Virgilio" (Urteile der alten Dichter über den neuen, Virgil zugeschriebenen Tadel Dantes, 1758) oder kürzer die „Difesa di Dante" (Verteidigung Dantes), damals eins der besten kritischen Werke in ganz Italien.

Gozzi läßt ebenfalls einen Bewohner des Elysiums auftreten: der bizarre Anton Francesco Doni (vgl. S. 370) erzählt in drei Briefen dem Buchhändler Zatta, was in den elysischen Gefilden geschah, als die berühmten, Virgil zugeschriebenen Briefe dort bekannt wurden. Es gehörte viel dazu, Dante, der vor Wut außer sich geriet, davon zu überzeugen, es handle sich um eine einfache Mystifikation. Um ihm Genugthuung zu verschaffen, veranstalteten Virgil, Juvenal und Aristophanes eine feierliche Versammlung: Virgil küßt Dante die Stirn und erklärt öffentlich unter dem Beifall aller anwesenden Dichter seine tiefe Bewunderung für den großen Toskaner. Und um die Behauptung der Briefe, Dante entbehre der Kunst und des guten Geschmacks, zu bekämpfen, beauftragt er den Danteerklärer Trifone Gabriello aus Venedig, die wunderbare Kunst der „Komödie" auseinanderzusetzen, während anderseits Aristophanes in einer Fabel den guten Geschmack Dantes ins hellste Licht stellt. Was Bettinelli aber am meisten in Wut bringen mußte, das waren die teilweise von Gozzi selbst erdachten Illustrationen, womit Zatta die „Difesa" schmückte, und von denen einige ihn furchtbar trafen. (S. die beigeheftete Tafel „Aus der ‚Difesa di Dante' von Gasparo Gozzi".)

Nachdem Bettinelli nach Italien zurückgekehrt war und sich in Verona niedergelassen hatte, erneuerte er denn auch bald den Angriff mit den „Dodici lettere inglesi sopra vari argomenti e sopra la letteratura italiana principalmente" (Zwölf englische Briefe über verschiedene Gegenstände und über die italienische Litteratur insbesondere, 1767). Darin verbreitet er sich über die ganze frühere italienische Litteratur, behauptet, daß die Italiener in der Gegenwart überhaupt keine Litteratur hätten, und verteidigt die „Virgilianischen Briefe", wobei

er (Gozzi unterschiebt, er sei mehr durch das Interesse seines Verlegers als durch seine Bewunderung für Dante zu seiner „Difesa“ veranlaßt worden.

Bettinelli ist ein Vorläufer der modernen Kritik in Italien, wie sie sich unter dem Einfluß der französischen Litteratur und besonders Voltaires entwickelte, und er verkörpert vor allem die Auflehnung gegen die Vergangenheit: „die Emanzipation von den Regeln oder der Autorität, die Reaktion gegen das Grammatikalische, das Rhetorische, das Arkadische und das Akademische“ (De Sanctis). Sein Fehler war, daß er das Gesunde und Lebensfähige in der früheren italienischen Litteratur nicht erkannte. Gegen diese zeigte Gozzi mehr Achtung und Verehrung, obgleich auch er ein Gegner kleinlicher Nachahmung war.



Giuseppe Baretti. Nach einer Kopie des Gemäldes von Joseph Reynolds, in der „Accademia delle Scienze“ zu Turin.

Noch kühner und streitbarer als Bettinelli und wie dieser ein Verächter eines großen Teiles der älteren und der zeitgenössischen italienischen Litteratur war **Giuseppe Baretti** aus Turin (1719 bis 1789; s. die nebenstehende Abbildung). Auch er war in fremden Sprachen bewandert und hatte lange im Auslande gelebt, besonders in London (1751—60). Hier veröffentlichte er eine „Dissertazione sui poeti italiani con osservazioni sul saggio del Voltaire intorno alla poesia epica“ (Abhandlung über die italienischen Dichter mit Bemerkungen zu dem Versuche Voltaires über die epische Dichtung, 1753), die „Biblioteca italiana“ (Italienische Bibliothek, 1757), eine Sammlung von Nachrichten über die bedeutendsten italienischen Schriftsteller, eine „Dissertazione sulla poesia italiana“ (Abhandlung über die italienische Dichtkunst, 1757) und endlich ein „Dizionario inglese-italiano“ (Italienisch-englisches Wörterbuch, 1760), das ihm vielen Ruhm eintrug. Nach seiner Rückkehr nach Italien hielt er sich einige Jahre in Mailand auf und siedelte dann nach Venedig über (1762). Hier, wo er sich völlig frei dünkte, begann er sogleich mit der Herausgabe seiner furchtbaren kritischen Halbmonatsschrift „La frusta letteraria“ (Die litterarische Geißel), die bis zum Juli 1765 erschien.

Baretti gab vor, der Verfasser seiner heftigen Artikel sei ein alter, lahmer Griesgram, der nach dem Grundsatz handle, man müsse nur dann schreiben, wenn man dem Publikum wirklich etwas Nützliches oder

Unterhaltendes zu sagen habe. Und da dieser alte, aber jugendlich kampflustige Mann nun die Absicht habe, die zeitgenössische italienische Litteratur zu einer nützlichen, den anderen modernen Litteraturen ebenbürtigen zu gestalten, so eifere er gegen die „Plage der schlechten Bücher", die „täglich" Italien überfluteten und schlechten Geschmack und schlechte Sitten verbreiteten. Natürlich mußte er seine Angriffe besonders gegen die Arkadia richten, „die hochberühmte litterarische Kinderei", und nicht minder gegen die Nachahmer Frugonis, dessen reimlosen Vers er haßt, obgleich diese Kunstform durch Parini und Gasparo Gozzi unsterblich geworden war. Die Prosa verlangt er einfach, klar und natürlich, fast wie man spricht, kurz, in der Art von Benvenuto Cellinis Selbstbiographie, die sein Ideal ist; er verabscheut dagegen die latinisierende Prosa Boccaccios und seiner Nachahmer im 16. Jahrhundert, unter dessen Prosaitern nur Machiavelli und Caro teilweise Gnade vor ihm finden. Er war jedoch nicht immer konsequent und sicher in seinen Urteilen; vor allem verstand er Dantes Größe nicht und ebensowenig die Kunst und die Absichten Goldonis.

Alle diese Hiebe nach rechts und links zogen Baretti Unannehmlichkeiten zu, ja sie brachten ihm sogar, als er gar nicht darauf gefaßt war, ein Verbot der „Frusta" ein. Er hatte auch den Pater Appiano Buonafede, und zwar wegen seiner Komödie „I filosofi fanciulli" (Die kindischen Philosophen), angegriffen, und der ehrwürdige Pater hatte ihm in einer Schmähschrift: „Bue pedagogo" (Der Ochse als Pädagog, 1764), geantwortet. Um daraufhin dem Mönch den Rest zu geben, mußte Baretti Venedig verlassen, wo ihm von dem Prokurator Contarini anbefohlen worden war, nicht zu antworten, und sich nach dem kleinen Orte Monte Gardello bei Ancona in den Marken begeben, von wo aus er in der wieder aufgenommenen „Frusta" (1765) acht vernichtende Abhandlungen gegen den unglücklichen Pater und seine Beschützer losließ, eine der wütendsten Invektiven, welche die italienische Litteratur besitzt. Buonafede, der durch seine Verbindungen mächtig war, griff jetzt zur Denunziation und verklagte Baretti bei den venezianischen Inquisitoren, so daß der gefährliche Gegner wieder nach dem gastlichen England fliehen mußte.

Barettis Kritik, die sich bisher zumeist auf die Beurteilung des Stiles der Angegriffenen beschränkt hatte, gewann in England weitere Horizonte. Während seines ersten Aufenthaltes in diesem Lande hatte Baretti seine Muttersprache gegen den von Voltaire erhobenen Vorwurf, weichlich und schwächlich zu sein, mit Geschick verteidigt, und während seines zweiten Aufenthaltes veröffentlichte er nun seinen berühmten „Discours sur (Abhandlung über) Shakespeare et sur monsieur de Voltaire" (1777), worin er den großen englischen Dichter, der in Frankreich und Italien sehr wenig geschätzt wurde, genau so wie Lessing in der „Dramaturgie", gegen die Anklagen des französischen Tragikers in Schutz nahm. Er konstatiert den Tod der klassischen Tragödie, erklärt die berühmten drei Einheiten für absurd, verurteilt die Unnatürlichkeit der französischen Tragödie und hebt die große Eintönigkeit des französischen Theaters gegenüber der Mannigfaltigkeit des englischen hervor. So rief Baretti, ein abgesagter Feind des litterarischen Konventionalismus wie Lessing, eine wahre geistige Revolution hervor und war der unmittelbarste Vorläufer der Romantik. Wenige Jahre früher hatte er seine Landsleute schon gegen die Anklagen eines anderen, minder bekannten fremden Schriftstellers, des Engländers Samuel Sharp (1700—1778), verteidigt, und zwar in dem Buche „An account of the manners and customs of Italy" (Ein Bericht über die Sitten und Gepflogenheiten Italiens, 1768), dem 1769 ein „Appendix" (Anhang) folgte. Das Werk wurde 1818 ins Italienische übersetzt und ist sehr reich an merkwürdigen Einzelheiten über die zeitgenössischen Sitten und Kulturzustände in Italien.

Auch Foscolos gelehrte und scharfsinnige Kritik erweiterte und vervollkommte sich in England. In seiner berühmten Antrittsrede „Dell' origine e ufficio della letteratura" (Vom Ursprung und dem Amte der Litteratur, 1808), der Einleitung zu seiner Vorlesung über die Redekunst an der Universität Pisa, „suchte er in der Litteratur Dinge und nicht Worte, den Ernst

einer moralischen Welt, deren Harmonie mit dem wirklichen Leben. Es war das erste Mal, daß man von einem Lehrstuhl herunter eine so erhabene Auffassung der Litteratur vernahm, und zwar von einem Manne, der durch das Beispiel predigte" (De Sanctis). Aber erst in den in England geschriebenen kritischen Werken zeigt sich Foscolo ganz „als der erste unter den italienischen Kritikern, der ein Kunstwerk als eine psychologische Erscheinung auffaßt und seine Ursachen in der geistigen Beschaffenheit des Schriftstellers und im Milieu des Jahrhunderts, in dem dieser geboren wurde, sucht" (De Sanctis).

Seine drei „Saggi sul Petrarca" (Versuche über Petrarca, 1824), die, erst englisch veröffentlicht, über die Liebe, die Dichtung und den Charakter Petrarcas handeln, sind das beste, was bis zum heutigen Tage über die Gefühle und die Kunst dieses Dichters sowie über die Unterschiede seines Stiles von dem Dantes geschrieben worden ist. Im „Discorso storico sul testo del Decamerone" (Historische Abhandlung über den Text des Decamerone, 1825), der Einleitung zu Pickerings Londoner Boccaccioausgabe, ist „die Geschichte der religiösen und politischen Wandelungen mit der des Decamerone so weit verwoben, als es nötig ist, um die beträchtlichen Änderungen, welche der Text des berühmten Werkes in kurzer Zeit erlitt, zu erklären", und ferner wird darin berichtet, wie schnell Boccaccios Werk zu Ansehen gelangte, wie es den Grammatikern bald als unumstößlicher Kanon diente, und welchen gewaltigen Einfluß es auf die Schicksale der italienischen Sprache und Kritik gewann. In der Abhandlung „Sul testo della Commedia di Dante" (Über den Text der Komödie Dantes, 1818), die er für eine reich erklärte, aber erst nach seinem Tode (1842) erschienene Danteausgabe schrieb, räumt Foscolo alle von den Kommentatoren über Dante verbreiteten alten Sagen beiseite und gibt eine neue Darstellung von Dantes Leben und von der Geschichte seines Werkes. Vor allem zeigt er, daß die „Komödie" erst nach Dantes Tode veröffentlicht wurde, und daß der Dichter sich von Gott mit einer erhabenen reformatorischen und politischen Mission beauftragt glaubte. Diese letztere Ansicht, die jetzt als falsch oder doch zum mindesten als übertrieben erkannt ist, wurde von Rossetti (vgl. S. 545), der damals ebenfalls in London lebte, in seinen Dantestudien weiter ausgesponnen, worin er unter anderem behauptete, daß Alighieri und die berühmten zeitgenössischen Schriftsteller eine verabredete Ausdrucksweise verwendet hätten, um den Lehren der Freimaurer ähnliche Gedanken zu verbreiten.

Außer dem „Saggio sullo stato della letteratura italiana" (Versuch über den Zustand der italienischen Litteratur, 1818) sind unter den kleineren kritischen Aufsätzen, die Foscolo in England für englische Zeitschriften schrieb, und die später ins Italienische übersetzt wurden, besonders zwei erwähnenswert: „Delle poesie liriche del Tasso" (Über die lyrischen Gedichte Tassos) und „Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani" (Über die erzählenden und romantischen italienischen Gedichte, 1819), und zu ihnen gesellt sich die schon genannte Abhandlung „Sulla nuova scuola drammatica" (Über die neue dramatische Schule, 1826), die sich mit den Tragödien Manzonis und den Theorien der Romantiker in betreff des Theaters beschäftigt.

Die Romantiker erläuterten und verteidigten inzwischen, wie wir gesehen haben, ihre Lehren seit 1818 in ihrer Zeitschrift „Il Conciliatore". Neben Berchet und Pellico waren auch Ermes Visconti und Giovita Scalvini aus Brescia (1791—1843) Mitarbeiter dieses Blattes, letzterer der Verfasser sehr schätzenswerter „Considerazioni critiche su i ‚Promessi sposi'" (Kritische Betrachtungen über die „Verlobten", 1829). Aber der „Conciliatore", der im Verdachte stand, die liberalen Ideen zu verbreiten, und daher fortwährend von der österreichischen Polizei belästigt wurde, stellte schon nach einem Jahre sein Erscheinen ein, während seine Gegnerin,

die „Biblioteca italiana" (1816—35), die Zeitschrift der Klassizisten, sich bemühte, die Italiener den Deutschen, d. h. den Österreichern, mit deren Unterstützung sie erschien, nach Möglichkeit näher zu bringen. Der Hauptkritiker der „Biblioteca" war Paride Zaiotti aus Trento (1793—1843), der österreichische Inquisitor für die Staatsverbrechen in Italien und Verfasser eines kritischen Versuches „Del romanzo in generale ed anche dei ‚Promessi sposi'" (Vom Roman im allgemeinen und auch von den „Verlobten", 1827). Die litterarischen Grundsätze des „Conciliatore" wurden später von der florentiner „Antologia" vertreten (1821—34), die, von Gino Capponi und Giampietro Vieusseux aus Genf gegründet, besonders viele Beiträge von Niccolò Tommaseo (vgl. S. 574) enthielt und auch wegen eines Artikels aus Tommaseos Feder unterdrückt wurde. Letzterer, ein edler Charakter und großer Patriot, war in der Kritik ein Anhänger Manzonis und versuchte wie dieser, der Litteratur eine moralische und christliche Richtung zu geben. Scharfsinnig, vielseitig, aber maßlos und in seinen kritischen Arbeiten, die fast die ganze litterarische Bewegung der Zeit umfassen, nicht immer ganz frei von Neid, war er vielleicht gegen seine mittelmäßigen italienischen Zeitgenossen zu nachsichtig und fast gegen alle bedeutenden zu scharf.

Manzoni gab dem „Conciliatore" die Richtung, arbeitete aber nicht daran mit. In seinen kritischen Schriften, worin er einen männlichen und originellen, aber manchmal auch etwas unklaren Geist zeigt, hat er die von ihm in seinen Kunstwerken bethätigten litterarischen Lehren verteidigt. Wir erwähnten schon seinen berühmten französischen Brief an Chauvet (1820) über die Einheit von Zeit und Ort in der Tragödie (vgl. S. 565). In einem anderen Briefe: „Sul romanticismo" (Über die Romantik, 1846), setzte er scharfsinnig und klar die grundlegenden Punkte des romantischen Systems auseinander. Viel mehr Aufsehen aber erregte seine höchst originelle Abhandlung „Del romanzo storico e in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione" (Über die geschichtlichen Romane und über die aus Geschichte und Erfindung gemischten Werke überhaupt, 1845), worin er beweisen wollte, daß sich Geschichte und Erfindung nur mit Mühe in einem Werke verbinden lassen, ohne daß beide ihre besonderen Eigentümlichkeiten aufgeben müssen; nur wo eine solche Vereinigung schon unbewußt vom Volke vollzogen worden sei, könne sie auch vom künstlerischen Standpunkte aus als möglich angesehen werden. Damit verurteilte er den historischen Roman, das historische Epos und teilweise die historische Tragödie, ja selbst das Vorhandensein der besten geschichtlichen Romane, seine eigenen „Verlobten" nicht ausgenommen, veranlaßte ihn nicht, diese unrichtige Ansicht fallen zu lassen.

Die anderen kritischen Schriften Manzonis betreffen größtenteils die Frage nach der Sprache, welche die italienischen Schriftsteller zu verwenden hätten. Dieser Frage war er schon bei der ersten Veröffentlichung der „Verlobten" nahegetreten (vgl. S. 570), aber erst 1845 entschloß er sich, seine Meinung über den lebendigen Gebrauch und die Florentinität der Sprache zu veröffentlichen. In dem Briefe, den er damals an Carena schrieb: „Sulla lingua italiana" (Über die italienische Sprache), legte er die Gedanken dar, die schon von seinen Vorgängern hinsichtlich der Einheit der Sprache — die man gern mit der politischen Einheit des Vaterlandes in Verbindung brachte — auseinandergesetzt worden waren. Später (1868) wiederholte er noch eindringlicher die in dem Briefe an Carena niedergelegten Theorien in einem Berichte an den Minister des öffentlichen Unterrichts, als ihn dieser zum Vorsitzenden eines Ausschusses eingesetzt hatte, dessen Aufgabe es war, „alle Mittel und Wege ausfindig zu machen und vorzuschlagen, wodurch man in allen Schichten des Volkes der Kenntnis der guten Sprache und der richtigen Aussprache nachhelfen und letztere allgemein machen könne". Gleichzeitig mit dem

Berichte entstand der „Appendice" (Anhang) dazu als Antwort an den Priester Raffaele Lambruschini aus Genua (1788–1873), der als Vizepräsident des genannten Ausschusses einige Gedanken von Manzonis Schrift für falsch erklärt hatte, und die beiden Briefe (Lettere) an Ruggiero Bonghi. Im ersten: „Intorno al libro ‚De vulgari eloquio' di Dante" (Über Dantes Buch De vulgari eloquio; vgl. S. 87), behauptete Manzoni, Dante beschäftige sich in dem Werke „absolut nicht" mit der italienischen Sprache, während die Kritik jetzt festgestellt hat, daß „Dante zwar im zweiten Buche mehr vom Stil und von der Dichtkunst als von der Sprache handelt, dagegen zweifellos im ersten Buche wirklich von der Sprache handeln will" (D'Ovidio). Im zweiten Briefe: „Intorno al Vocabolario" (Über das Wörterbuch), antwortete er dem Priester Giuseppe Tigri aus Pistoja (1806–82), dem bekannten Sammler der „Canti popolari toscani" (Toskanische Volkslieder), der behauptet hatte, Manzoni verstehe unter „florentiner Sprache" das „gute Toskanisch".

Manzonis Lehren über die Sprache waren aber durchaus nicht neu. Was den lebendigen Gebrauch der Sprache anbelangt, so war besonders Baretti Manzonis Vorgänger. Cesarotti wollte in seinem vorzüglichen „Saggio sulla filosofia delle lingue" (Versuch über die Philosophie der Sprachen, 1785) unter anderem Florenz und seiner Akademie, der Crusca, die unumschränkte Herrschaft über die Sprache nehmen, indem er letztere nur an der Spitze der lexikalischen Arbeit ließ und Zweigakademieen in der Provinz zu ihrer Unterstützung vorschlug. Dadurch sollte erreicht werden, daß ein großer italischer Sprachareopag schließlich zwei Wörterbücher herausgeben könnte: „das eine umfassend für die Gelehrten, das andere für den täglichen Gebrauch dessen, der schreibt" (D'Ovidio). Der Graf Giovan Francesco Galeani Napione aus Cocconato in Piemont (1748–1830) trat in seinem weitschweifigen und farblosen Buche „Dell' uso e dei pregi della lingua italiana" (Über den Gebrauch und die Vorzüge der italienischen Sprache, 1791) für die Reinheit der Sprache Cesarotti gegenüber ein. Er eifert besonders gegen das Französische, das in Piemont statt des Italienischen gesprochen wurde, aber wie Cesarotti, so nimmt auch er den Florentinern die Entscheidung über die Sprache und wünscht eine über ganz Italien verbreitete lebendige Umgangssprache.

Kurz nach dem Einfall der Franzosen in Italien (1796) wurde die italienische Sprache, die besonders durch den Einfluß der Ökonomisten und Encyklopädisten schon mit Gallizismen gefüllt war, gänzlich barbarisch. Deshalb setzte die italienische Akademie der Wissenschaften, Litteratur und Künste, die ihren Sitz in Livorno hatte, 1808 für denjenigen einen Preis aus, der es am besten verstehen würde, „den augenblicklichen Stand der italienischen Sprache, und besonders der toskanischen, zu bestimmen, die Gründe aufzuweisen, die sie zu ihrem Untergange führen könnten, und die geeigneten Mittel, um ihren Verfall zu verhindern." Den Preis bekam die „Dissertazione sullo stato presente della lingua italiana" (Abhandlung über den augenblicklichen Stand der italienischen Sprache, 1810) von Antonio Cesari (vgl. S. 576), der die Nachahmung der Trecentisten empfahl. Diese, und besonders Dante, Petrarca und Boccaccio, stellte er als Muster auf und verglich den Adel der alten toskanischen Sprache mit dem barbarischen, von Gallizismen durchsetzten Kauderwelsch seiner Zeit. Diese Abhandlung, der sehr lange „Dialogo delle Grazie" (Dialog der Grazien, 1813) und sein „Antidoto pei giovani studiosi contro le novità in opera di lingua italiana" (Gegengift für die lernende Jugend gegen die Neuerungen in Sachen der italienischen Sprache, 1829) waren der Koder der sogenannten Puristen. Indem diese alles, was aus dem glückseligen 13. und 14. Jahrhundert stammte, für reinstes Gold, jede spätere Veränderung und Hinzufügung dagegen für eine

bedauerliche Verirrung hielten, predigten sie völlige Beschränkung auf den Wortschatz der Trecentisten und gaben nur in verzweifelten Fällen die Verwendung von Wörtern zu, die Dante, Petrarca und Boccaccio nicht kannten.

Der Purismus dehnte sich allmählich über ganz Italien aus, aber gegen ihn trat als tapferer Kämpe Monti auf, und da die Crusca sich geweigert hatte, das lombardische Institut der Wissenschaften, Litteratur und Künste zu den Vorarbeiten für die fünfte Ausgabe ihres Wörterbuches mit heranzuziehen, richtete Monti, der Mitglied des Institutes war, seinen Angriff auch gegen die Crusca. Er wendete sich zunächst gegen Cesaris „Giunte" (Nachträge, 1806—11) zum Wörterbuch der Crusca, die veraltete und fehlerhafte Redewendungen aufnahmen, und er that es in einem höchst ergötzlichen Dialog, der in der mailänder Zeitschrift „Il Poligrafo" erschien (1813). Dieser Dialog ist betitelt „Il capro, il frullone della Crusca e Giambattista Gelli" (Der Ziegenbock, der Beutelkasten der Crusca[1] und Giambattista Gelli) und enthält die Klage des Ziegenbocks (capro), vom Wörterbuch ausgeschlossen zu sein, während doch der Bock (becco) aufgenommen sei. Diesem Dialog folgten andere in lucianischem Stile, denen Monti als Titel und redende Personen einige seltsame Worte aus Cesaris Wörterbuch gab, und schließlich legte er Hand an ein linguistisches Werk in sieben Bänden, die „Proposta di correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca" (Vorschlag von Verbesserungen und Zusätzen zum Wörterbuch der Crusca, 1817—24). Monti warf darin der Crusca sehr scharf die verkehrten Definitionen und Erklärungen, die Aufnahme zu vieler florentiner plebejischen Redensarten sowie die Benutzung schlechter Ausgaben vor und stellte dann der Sprache der Puristen „die gemeinsame, von Archaismen und leerem Flitter gereinigte, bereicherte und bereicherungsfähige Nationalsprache" gegenüber. Die „Proposta" löst, wenn sie auch nicht frei von Irrtümern ist, viele kleine lexikalische, grammatische, hermeneutische und kritische Fragen mit richtigem Urteil und hat auch im theoretischen Teile Grundsätze, „die Manzoni teils hätte ohne weiteres unterschreiben, teils wenigstens mit Vorbehalt annehmen können" (D'Ovidio).

Bei diesem Kampfe wurde Monti kräftig unterstützt von seinem Schwiegersohn Giulio Perticari (1779—1822), der das Provenzalische kannte und so den theoretischen Teil der „Proposta", insbesondere die Trennung der plebejischen Sprache von der vornehmen, in mehreren Schriften tiefer begründen konnte. Aber anderseits fand die „Proposta" auch drei starke Gegner in dem Professor Giuseppe Biamonti (1762—1824) mit seinen drei „Lettere di Panfilo a Polifilo" (Briefe Panfilos an Polifo, 1821), in Niccolò Tommaseo (vgl. S. 574) mit seinem „Perticari confutato da Dante" (Perticari, von Dante widerlegt, 1825) und in dem Provenzalisten Giovanni Galvani aus Modena (1806—73) mit den „Dubbj sulla verità delle dottrine perticariane nel fatto storico della lingua" (Zweifel an der Richtigkeit der Lehren Perticaris über das geschichtliche Sprachverhältnis, 1834).

Monti war vor allem Kritiker der litterarischen Form. Die Vorlesungen (Lezioni), die er von 1802—1804 an der Universität Pavia hielt, waren zwar oberflächlich, wurden aber dennoch mit großem Beifall aufgenommen, und berühmt war auch sein langer Brief an Bettinelli (1807), worin er sich gegen einen französischen Angriff auf sein Gedicht „La spada di Federigo II" verteidigte und Gelegenheit nahm, treffliche Bemerkungen über den Bau der Oktave, über poetische Bilder, über Abschweifungen in der Lyrik und besonders über das Phantastische und das Übernatürliche in den Visionen und Tragödien zu geben.

[1] Die Akademie der Crusca (Kleie) nahm diesen Namen und als Wappen einen Beutelkasten (frullone) an, um anzudeuten, daß sie die feine Sprache von der Kleie, d. h. der gemeinen, säubern wolle.

Unter denen endlich, die nach Manzoni in dieser Periode als Kritiker auftraten, ist nur noch Carlo Tenca aus Mailand (1816—83) erwähnenswert, ein edler Patriot, dessen Artikel in der „Rivista Europea“ (Europäische Revue, 1842—47) und im „Crepuscolo“ (Dämmerung, 1850) scharfsinnig und gelehrt sind und auch eine Waffe gegen die Fremden waren.

Der Tiraboschi der italienischen Kunstgeschichte war der Abate Luigi Lanzi aus Montolmo bei Fermo (1732—1810), ein Jesuit, der nach der Unterdrückung des Ordens königlicher Antiquar des Großherzogs Peter Leopold von der Toskana und dann Präsident der Akademie der Crusca war. Seine gelehrte „Storia pittorica dell' Italia dal risorgimento delle belle arti fino presso alla fine del XVIII secolo“ (Geschichte der Malerei Italiens von der Wiederbelebung der schönen Künste bis fast zum Ende des 18. Jahrhunderts, 1809), die bei Lebzeiten des Verfassers drei Auflagen erlebte, ist zur leichteren Unterscheidung der Stilarten in der italienischen Malerei in so viele Teile geteilt, als es Malerschulen gab. Lanza entwirft immer eine Charakteristik der verschiedenen Epochen, zählt die Lehrer und Schüler auf und führt die Urteile der berühmtesten Künstler über die einzelnen Maler an. Es fehlt seinem Werke aber an Kritik, und das Ganze ist nicht sowohl eine Geschichte der italienischen Malerei als ein zuverlässiger Führer durch diese.

Die Bildhauerkunst, der Italien in dieser Zeit den großen Antonio Canova aus Possagno (1757—1822) schenkte, bekam ihren Geschichtschreiber in dem Grafen Leopoldo Cicognara aus Ferrara (1767—1834), einem Parteigänger der französischen Revolution und später Napoleons, der ihn zum Vorsitzenden der Akademie der schönen Künste in Venedig machte. Seine „Storia della scultura“ (Geschichte der Bildhauerkunst, 1813—18), die mit peinlicher Genauigkeit geschrieben ist, reicht vom 14. Jahrhundert bis in unser Jahrhundert; sie ist aber vielleicht zu parteiisch für Italien und zu apologetisch für Canova.

Geschichtschreiber der Architektur war Francesco Milizia aus Oria (1725—98). Seinen „Vite degli architetti più celebri d'ogni nazione e d'ogni tempo“ (Leben der berühmtesten Architekten aller Völker und aller Zeiten, 1780) geht eine Abhandlung über die Architektur voraus, aber des Verfassers Urteile über die größten Künstler sind zu streng und nicht immer gerecht. Eine zweimal neu gedruckte „Storia delle belle arti in Italia“ (Geschichte der schönen Künste in Italien, 1845) wurde endlich auch von Ferdinando Ranalli aus der Umgegend von Teramo (1813—94), Professor der politischen und Litteraturgeschichte in Florenz und später an der Universität Pisa, geschrieben. Ranalli war ein wirkungsvoller Nachahmer der Schriftsteller des Cinquecento und wurde deshalb „der letzte der Puristen“ genannt; er beschreibt die einzelnen Kunstwerke sehr anschaulich.

d. Autobiographien und Denkwürdigkeiten. Lobreden und politische Schriften.

Unter den zahllosen Lebensbeschreibungen, besonders von berühmten Gelehrten der vergangenen Jahrhunderte, die in dieser Periode für die Zwecke der Litteraturgeschichte verfaßt wurden, ragen die Muratoris, Mazzuchellis, Tiraboschis, Carlo dei Rosminis und Balbos hervor. Weit wichtiger aber sind die Autobiographien, die ebenfalls vor allem dem Gebiete der Litteraturgeschichte angehören, und worin mehr oder minder bedeutende Schriftsteller ihre künstlerischen Absichten und ihre philosophischen Gedanken erläuterten. So ist die Vicos, die in etwas hartem und schwerfälligem Stile, aber in einer von Gallizismen freien Sprache geschrieben ist, zum Verständnis seiner „Scienza nuova“ nützlich, und so sind auch Goldonis „Mémoires“ (1787; vgl. S. 482), die sehr schlecht ins Italienische übersetzt wurden, ein notwendiger

Kommentar zu den Komödien des humorvollen Advokaten. Die „Memorie inutili“ (Unnütze Denkwürdigkeiten, 1797), die Carlo Gozzi schrieb, erzählen dessen ganzes Leben bis zum Jahre 1795; sie wurden aber als Antwort auf eine „Narrazione apologetica“ (Verteidigende Erzählung) verfaßt, die G. A. Gratarol, der Sekretär des venezianischen Senates und Gozzis Nebenbuhler in der Liebe, gegen den Dichter schleuderte, als er von ihm in einer Komödie lächerlich gemacht und gezwungen worden war, sich von Venedig zu entfernen. Die höchst interessante und originelle „Vita da Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso“ (Leben Vittorio Alfieris aus Asti, von ihm selbst geschrieben, 1804) ist eine der berühmtesten italienischen Selbstbiographien und nach der Benvenuto Cellinis die charakteristischste.

Rein persönliche, weder litterarische noch politische Thatsachen berichtet das unsterbliche Werk „Le mie prigioni“ (Meine Gefängnisse, 1832) von Silvio Pellico (vgl. S. 506). Der Ver-



Der Spielberg bei Brünn. Nach einer Photographie gezeichnet von Oskar Schulz.

fasser stellte darin mit möglichster Ruhe und Gelassenheit und mit erhabener Einfachheit alle seine Leiden während seiner fast zehnjährigen Gefangenschaft dar, die er in den berüchtigten Staatsgefängnissen von Venedig und auf dem Spielberg bei Brünn abbüßte (s. die obenstehende Abbildung). Er war als Carbonaro am 13. Oktober 1820 in Mailand festgenommen und dann von den Österreichern, die damals Herren der Lombardei waren, zum Tode verurteilt worden. Seine Strafe wurde jedoch in fünfzehnjährige schwere Kerkerhaft verwandelt und am 1. August 1830 nochmals verringert, so daß Pellico im ganzen nur etwa zehn Jahre gefangen blieb. Die „Gefängnisse“ waren der herzzerreißende Schrei des unterdrückten Italien und „einer der größten Triumphe der italienischen Litteratur“ (Tenca): sie wurden in fast alle Sprachen übersetzt, enthüllten der Welt die hassenswerte Tyrannei Österreichs und bedeuteten für dieses „mehr als eine verlorene Schlacht“ (Balbo).

Kaum fünf Jahre nach den „Verlobten“ veröffentlicht, sind die „Prigioni“ auch ein Meisterwerk schlichter, einfacher und klarer Prosa; wie Manzonis Roman predigen sie christliche Ergebung bei dem Unglück des Vaterlandes. Der Schmerz hatte Pellico, wie Manzoni die Gattenliebe, zum katholischen Glauben zurückgeführt, den er in seiner Jugend vernachlässigt hatte, und

der nun eine übertriebene Frömmigkeit in ihm wachrief. Um diesen Glaubenseifer zu befriedigen und ihn auch bei anderen zu wecken, hatte er sein Buch geschrieben und in diesem die Politik beiseite gelassen. Aber gerade dadurch, daß er nicht davon redete, vergegenwärtigte er sie nur noch mehr. Es ist ja wahr, daß er durch seine Leiden ein gut Teil seiner früheren Kampfesfreudigkeit verlor, und daß er schließlich „sogar die in den letzten Jahren ausgeführten oder versuchten Revolutionen verdammte, weil das Evangelium solche gewaltthätige Unternehmungen nicht erlaubte". Aber wer kann vergessen, daß er so viel erlitt, und daß er alles, was er schrieb, „mit seinem Herzensblute" schrieb? (D'Ovidio).

Rein politisches Interesse haben die beiden Selbstbiographien von Montanelli und Giusti. Wichtig wegen der genauen Kenntnis der geschichtlichen Thatsachen, der geistigen Strömungen, der herrschenden Lehren und der Regierungszustände von damals, aber etwas parteiisch und ungleich im Stil sind die „Memorie sull' Italia e specialmente sulla Toscana dal 1814 al 1849" (Denkwürdigkeiten über Italien und besonders über die Toskana von 1814–1849 [1853]) Giuseppe Montanellis aus Fucecchio (1813–62), eines der thätigsten Förderer der Revolution von 1848 und späteren Ministers. Die „Cronaca dei fatti di Toscana dal novembre del 1845 a [1849]" (Chronik der Geschehnisse in der Toskana vom November 1845 bis 1849) von Giuseppe Giusti, die erst nach dessen Tode gedruckt wurde, ist ein „nützliches geschichtliches Dokument", das „die Stimmung widerspiegelt, die gegen Ende des Jahres 1849 fast allgemein in der Toskana herrschte", und ist in „schlichter, klarer, knapper Prosa, ohne überflüssiges Beiwerk und mit wunderbar wirkungsvollen Stellen" geschrieben (Martini).

Eine der Biographie verwandte Gattung, die aber eher zur Beredsamkeit als zur Geschichte gehört, ist die biographische Lobrede oder der Panegyrikus auf berühmte Männer, damals in Nachahmung der Franzosen sehr in Mode. Nach denen des gelehrten Paolo Frisi aus Mailand (1728–84) auf Galilei, Newton, D'Alembert und andere sind die „Elogi di letterati italiani" (Lobreden auf italienische Gelehrte, 1826) berühmt, worin Ippolito Pindemonte unter anderen seine Landsleute Scipione Maffei, Spolverini und Gasparo Gozzi feierte. Alle übertraf aber Pietro Giordani aus Piacenza (1774–1848; s. die Abbildung, S. 595). Seine erste Lobrede, der „Panegirico all' imperatore Napoleone" (Lobrede auf den Kaiser Napoleon, 1807), den Foscolo verachtete und Giordani selbst 1846 verwarf, enthält außer übertriebenen Lobpreisungen gesunde Ratschläge an den Kaiser und zeichnet ein Ideal des besten Fürsten und verständigsten Gesetzgebers, das der Regierung zu liberal erschien. Ausgesuchte Schönheiten weist der „Panegirico ad Antonio Canova" (Lobrede auf Antonio Canova, 1810) auf, ein Meisterwerk, wenn auch ein unvollendetes; und nicht minder schön sind die Lobreden auf Niccolò Masini (1807), Vincenzo Martinelli (1809) und Maria Giorgi (1812). Giordani, der die Prosa der besten Schriftsteller des 14. Jahrhunderts nachgeahmt wissen wollte, jedoch auch Muster aus dem 16. und 17. Jahrhundert gelten ließ, ist der vorzüglichste Prosaschriftsteller dieser Periode vor Manzoni und Leopardi. In der napoleonischen Zeit war er geradezu der Diktator in der Prosa wie Monti in der Dichtung. Er war vor allem einer der wirksamsten Schöpfer des italienischen Stiles und ein Förderer der Studien über nationale Sprache und Litteratur.

Giordani vervollkommnete nicht nur die Lobrede, in deren Verwendung er viele Nachahmer fand, sondern er war auch der bedeutendste Verfasser von Inschriften, denen er vor allem Eleganz und Einfachheit verlieh. Die italienische Epigraphik, die durch den mächtigen Antrieb mit gefördert wurde, welcher der bis dahin verwendeten lateinischen durch ein gründliches Werk Stefano Antonio Marcellis aus Chiari (1737–1821) „De stilo inscriptionum

latinarum" (Über den Stil der lateinischen Inschriften, 1781) gegeben wurde, blühte nur in dieser Periode, und außer Giordani waren Luigi Muzzi (1776—1865) und Giuseppe Silvestri (1784—1865), beide aus Prato, ihre Hauptvertreter. Ersterer verfaßte schöne Inschriften für Frauen und Kinder, letzterer schuf nicht nur selbst Inschriften, sondern verteidigte auch diese Litteraturgattung und schrieb ihre Theorie.

Da Italien in dieser Periode noch geknechtet war, konnte es keine wahre politische Beredsamkeit besitzen. Kaum erwähnenswert ist Alfieris „Panegirico a Trajano" (Lobrede auf Trajan, 1785), den sich Foscolo bei seiner „Orazione a Bonaparte" (Rede an Bonaparte, 1802) zum Vorbilde nahm. Diese Rede, die für die Versammlung von Lyon[1] bestimmt war, aber dort nicht vorgetragen wurde, ist voll beredter Vaterlandsliebe und betrifft eine Verfassungsreform der cisalpinischen Republik.



Pietro Giordani. Nach einem Holzschnitt (Zeichnung von F. Ghittoni) in Aldobrando della Giovannas „Pietro Giordani e la sua dittatura letteraria", Mailand 1882. Vgl. Text, S. 594.

Foscolo, der auch vier Abhandlungen „Sulla servitù d'Italia" (Über die Knechtschaft Italiens, 1815) schrieb, war aber nicht der erste italienische Gelehrte, der auf die Politik der Zeit Bezug nahm. Vielmehr hatte schon vor ihm Botta (vgl. S. 579) in seinem Werke „Proposizione ai Lombardi di una maniera di governo libero" (Vorschlag an die Lombarden betreffs einer freien Regierung, 1797) die Verbindung einer Anzahl Republiken, wie sie sich im alten Griechenland oder in der modernen Schweiz bewährt habe, als beste Regierungsform für Italien vorgeschlagen. In der Folgezeit trat Botta dann für den Gedanken ein, daß ganz Italien unter einer einzigen Regierungsgewalt stehen müsse, und diese Ansicht verfocht gleichzeitig auch der Nationalökonom Melchiorre Gioia aus Piacenza (1767—1829), der Verfasser eines „Nuovo Galateo" (Neuer Galateo, 1802), einer vielgelesenen pädagogischen Abhandlung über die Lebensklugheit, in seiner „Dissertazione sul problema: quale dei governi liberi meglio convenga alla felicità dell' Italia" (Abhandlung über die Frage, welche der freien Regierungen für das Glück Italiens am besten passe, 1797). Gian Domenico Romagnosi aus Salsomaggiore bei Piacenza (1761—1835), ein Jesuit, der der österreichischen Regierung verdächtig war und daher elend, aber von seinen Landsleuten hoch geehrt lebte, klärte in den beiden Abhandlungen „Che cosa è libertà?" (Was ist Freiheit? 1772) und „Che cosa è uguaglianza?" (Was ist Gleichheit? 1793) die wahre Bedeutung dieser damals viel angewendeten Worte auf, und in seinem Werke „Della costituzione d'una monarchia nazionale rappresentativa" (Von der Einrichtung einer parlamentarischen nationalen

[1] Hier fand 1802 eine Versammlung statt, welche die cisalpinische Republik in eine italienische Republik mit einer neuen Verfassung und Bonaparte als Präsidenten verwandelte.

Monarchie), das teilweise schon 1815 veröffentlicht wurde, aber erst nach dem Tode des Verfassers unter dem Titel „Scienza delle costituzioni" (Wissenschaft von den Konstitutionen, 1848) vollständig erschien, schlug er ein konstitutionelles Fürstentum vor, dem außer einem vom Volke gewählten Parlamente ein Rat von „protettori" (Beschützern), der die Gesetze diskutiert, bevor sie von der Regierung dem Parlamente vorgelegt werden, und ein Senat, der die Ordnung aufrecht hält, zur Seite stehen sollten.

Romagnosis Schüler waren die Mailänder Carlo Cattaneo (1801—69) und Giuseppe Ferrari (1811—76), die beide für ein Bündnis republikanisch regierter italienischer Staaten eintraten, wie schon Botta und später Sismondo dei Sismondi aus Genf (1773 bis 1842) in seiner „Histoire des républiques italiennes du moyen âge" (Geschichte der italienischen Republiken im Mittelalter, 1807—1808). Cattaneo, der sich vor allem als Nationalökonom auszeichnete, gründete die Zeitschrift „Il politecnico" (Das Polytechnikum), für die er auch Studien über Goethe und Schiller verfaßte. Nach den fünf mailänder Tagen (vgl. S. 542), an denen er teilgenommen hatte, veröffentlichte er in der Verbannung ein Buch „Sull' insurrezione di Milano" (Über den mailänder Aufstand, 1849), worin er die piemonteser politische Schule heftig angriff. Ferrari, der lange Zeit als Professor in Frankreich lebte (1837—59), wurde besonders durch seine „Filosofia della rivoluzione" (Philosophie der Revolution, 1840) und seine „Storia delle rivoluzioni d'Italia" (Geschichte der Revolution Italiens, 1850, 3 Bde.) berühmt, die nicht wenig Einfluß auf die italienische Jugend ausübten.

Alle bisher Genannten sind die Vorläufer der wahren politischen Schriftsteller, die Italien erst nach dem Jahre 1830 bekam, als der Gedanke, das Vaterland müsse unabhängig sein, volkstümlich geworden war, und als die beiden feindlichen Parteien, die freikonservative und die demokratisch-revolutionäre, deutlich hervortraten, um auf getrennten Wegen dem einen, herrlichen Ziele zuzustreben: der Befreiung des Vaterlandes.

Die freikonservative Partei wurde besonders von dem Philosophen Vincenzo Gioberti, von Cesare Balbo (vgl. S. 576) und Massimo d'Azeglio (vgl. S. 572) geleitet, die durch ihre Schriften im Volke und bei den Regierungen fortschrittliche Gedanken zu verbreiten suchten, die Massen belehrten und die Machthaber immer von neuem aufforderten, liberale Reformen zu veranstalten und Verfassungen zu geben, kurz, die es bezweckten, mit Hilfe „moralischer Mittel" langsam zur Befreiung des Vaterlandes von dem Fremden und zur Einrichtung eines italienischen konstitutionellen Bundesstaates vorzuschreiten. Die demokratisch-revolutionäre Partei dagegen, die unter der Führung Giuseppe Mazzinis stand, suchte durch Verschwörungen und Sekten, Aufstände und Demonstrationen, Waffen, Mord und Selbstaufopferung ihr Ziel zu erreichen. Wir sahen schon, daß Pellico, Tommaseo und Cantù zur liberalen Partei hielten, dagegen Berchet, Niccolini und Guerrazzi der demokratischen anhingen. Während die liberale Schule, an deren Spitze zwar nicht als Mann der That, aber als bedeutendster künstlerischer Vertreter Manzoni stand, eine realistische Darstellungsweise, einen analytischen Stil und eine volkstümliche Sprache anstrebte, schwang sich die demokratische beständig ins Reich des Ideals empor, bediente sich eines synthetischen Stils und verwendete eine feierliche, derjenigen der Bibel angenäherte Sprache, die freilich manchmal ins Rhetorische und Gemachte verfiel. Die Demokraten nannten die Liberalen „Dottrinare", diese wiederum ihre Gegner „Ideologen"; die Liberalen hatten als Wahlspruch „Arbeit ist Fortschritt", die Demokraten „Freiheit ist That". In der Geschichte der italienischen Unabhängigkeitsbewegung rühren viele Niederlagen und Rückschritte von dem Kampfe dieser beiden Parteien her, und man konnte erst zur nationalen Einheit gelangen, als ein großer

Mann der liberalen Partei (Camillo di Cavour) ein Mann der That wurde und ein Demokrat (Giuseppe Garibaldi) auf die Theorien seiner Schule verzichtete und beide zusammen auf ein gemeinsames Ziel hinarbeiteten. Von den großen Schriftstellern dieser Periode gehören nur Giusti und Leopardi nicht eigentlich zu einer dieser beiden Schulen, höchstens nähern sie sich der demokratischen Partei.

Das erste Buch, das einen wirklichen und tiefgehenden Einfluß auf die politische Führung Italiens hatte, war das berühmte „Primato morale e civile degli Italiani“ (Das moralische und politische Primat der Italiener, 1843) von Vincenzo Gioberti aus Turin (1801–52). Gioberti war Priester und wurde aus politischen Gründen 1833 aus Piemont verbannt; er hatte sich schon vor der Abfassung seines Hauptwerkes durch philosophische Abhandlungen einen bekannten Namen gemacht.

Die Untersuchung der Mittel, das Vaterland zu heben, bildete den Hauptinhalt des „Primato“, das geradezu Begeisterung erweckte, weil es die Italiener nicht nur aus ihrer politischen Knechtschaft zu retten suchte, sondern auch erwies, Italien sei das erste unter allen Völkern. Am Schluß schlug Gioberti ein Bündnis der italienischen Fürsten unter Vorsitz des Papstes vor. Von diesem italienischen Bunde schloß er aber natürlich Österreich als fremde Regierung und stillschweigend auch die Jesuiten aus, deren Kniffe er in den „Prolegomeni al primato“ (Prolegomena zum Primat, 1845), im „Gesuita moderno“ (Der moderne Jesuit, 1847) und in der „Apologia“ (Verteidigung, 1848) des zuletzt genannten Buches entlarvte.

Inzwischen hatte diese schöne Utopie im ganzen Volke Wurzel gefaßt und sogar bei der gebildeten und liberalen Geistlichkeit Boden gewonnen. Ein Anhänger Giobertis war auch der neue Papst Pius IX., der kurz nach seiner Wahl die berühmte Amnestie vom 18. Juli 1848 erließ. Alle Italiener glaubten jetzt, sie würden durch ihn ein einiges, unabhängiges Vaterland erhalten, und es gab im ganzen Lande Feste und Kundgebungen für den liberalen Papst, der Reformen und eine parlamentarische Konstitution bewilligte und mit den anderen italienischen Fürsten zusammen gegen den gemeinsamen Feind Österreich marschierte. Aber die Österreicher besiegten die Italiener schließlich, und jetzt verließ Pius IX. die italienische Sache: vom Hasse der Vaterlandsfreunde verfolgt, mußte er nach Gaeta fliehen und warf sich den Österreichern, Spaniern und Bourbonen von Neapel in die Arme. So endete die Utopie des „Primato“!

Schon vor Gioberti, schon seit 1832, hatte einer der größten italienischen Philosophen, ein Anhänger Manzonis, Antonio Rosmini-Serbati aus Rovereto (1797–1855), etwas Ähnliches in seinem Buche „Le cinque piaghe di Santa Chiesa“ (Die fünf Wunden der heiligen Kirche) verfochten. Das Werk war durch das schimpfliche Pontifikat Gregors XVI. veranlaßt worden, wurde aber erst 1848 gedruckt, zwei Jahre nach Gregors Tode. Rosmini trat für die Wiederherstellung der alten Macht des Papsttums ein, dem er die Vorherrschaft über alle christlichen Kirchen eingeräumt wissen wollte, und mit der Vorherrschaft der Kirche gedachte er zugleich die Vorherrschaft Italiens über alle katholischen Völkerschaften zu erreichen. 1848 wurde Rosmini wirklich von Gioberti, der damals Präsident des piemontesischen Ministeriums war, nach Rom geschickt, um mit Pius IX. und seinem Minister Terenzio Mamiani über den erträumten Bund der italienischen Fürsten zu verhandeln. Aber der Papst stand damals schon im Begriff, die italienische Sache zu verlassen, und man kam zu keinem Schluß, ja das Buch Rosminis über die „Fünf Wunden“ wurde ebenso wie seine „Costituzione secondo la giustizia sociale“ (Konstitution nach Maßgabe der sozialen Gerechtigkeit, 1848) direkt verboten.

Bessere Früchte als im wirklichen politischen Leben hatte das „Primato“ jedoch in der politischen Litteratur gezeitigt. Gioberti hatte sich in seinem beredten Werke als spekulativen Geist, nicht aber als tiefen Denker und auch nicht als Politiker gezeigt. Schon ein Jahr nach der

Veröffentlichung des Buches suchte es ein künftiger piemontesischer Staatsmann, Cesare Balbo (vgl. S. 576), zu kürzen, zu ordnen und den Zeitumständen anzupassen, und so entstanden die „Speranze d'Italia" (Die Hoffnungen Italiens, 1844), die Gioberti gewidmet und in besonnenem und ernstem Stile geschrieben sind.

Dem Verfasser dauerte es zu lange, bis man die Vorherrschaft des Papstes erreichen könne; er suchte Giobertis Theorien daher praktisch zu verwerten und schlug einen Defensivbund italienischer Fürsten unter dem Vorsitze Piemonts vor, das seit einigen Jahrhunderten der mächtigste Staat auf der Halbinsel war. Die Italiener sollten sich darauf vorbereiten, ein politisches Volk zu werden, und eine günstige Gelegenheit abwarten, um Österreich anzugreifen. Sobald sie aber von diesem unabhängig geworden wären, sollten sie an die Einheit des Vaterlandes denken.

Wenn aber das „Primato" zu philosophisch angelegt war, so erwiesen sich die „Speranze" als zu doktrinär, und erst 1846 erschien ein Buch, das man die erste wirkliche politische Schrift Italiens nennen kann: „Gli ultimi casi di Romagna" (Die letzten Ereignisse in der Romagna) von Massimo d'Azeglio (vgl. S. 572). Hier wird zum ersten Male nicht mehr eine Theorie oder ein abstraktes Prinzip diskutiert, sondern der Verfasser redet die Parteien und Fürsten direkt an und erörtert die politische Lage des Vaterlandes, wie sie wirklich ist. Er schlägt eine Aussöhnung der beiden in Italien herrschenden Parteien, der Liberalen und Demokraten, vor und zeigt, daß die Grundlage einer politischen Aktion in Italien nicht Sekten, Verschwörungen und Revolutionen sein können, sondern Einmütigkeit und gegenseitiges Vertrauen.

Hatte sich d'Azeglio mit den „Casi di Romagna" Balbo genähert, so näherte er sich mit den aufreizenden „Lutti di Lombardia" (Trauer in der Lombardei, 1848) dem größten Agitator seiner Zeit, dem genueser Patrioten Giuseppe Mazzini (1805–72), der in der Verbannung eine Sekte und die Zeitschrift „La giovane Italia" (Das junge Italien, 1832) gründete. Unter dem Wahlspruch „Gott und Volk!" verfolgte das „junge Italien" das Ziel, eine moralische, religiöse und politische Verjüngung zu fordern und dann die Einheit und die Republik in Italien zu erkämpfen. Leider entfremdeten seinem Führer einige fehlgeschlagene politische Unternehmungen manche seiner Landsleute, aber diese verehren noch heute in Mazzini den großen Vorkämpfer der nationalen Einheit und den Wiedererwecker ihres Charakters. Die Italiener, die sich seit dem 16. Jahrhundert charakterlos gezeigt hatten, eilten, durch Mazzinis Lehren angefeuert, in Scharen herbei, um freiwillig ihr Leben auf den Schlachtfeldern für das Wohl des Vaterlandes zu opfern, und Mazzinis bilderreicher Stil, der demjenigen Victor Hugos und Guerrazzis ähnelt, trug viel dazu bei, die Gemüter der Jünglinge zu entflammen. Freilich erst ein anderer, nicht weniger erhabener und nicht weniger großgesinnter Mann sollte die Italiener zur Eroberung des Vaterlandes führen.

c. Abhandlungen aus verschiedenen Gebieten. Dialoge. Briefe.

Der Entwickelung einer neuen italienischen Litteratur haben vor allem die Nationalökonomen und jene Denker das Feld bereitet, die als Schüler der französischen Encyklopädisten zu Beginn dieser Periode, d. h. in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, unter den aufgeklärten Regierungen Karls III. und Ferdinands I. von Neapel sowie Josephs II., Maria Theresias und Leopolds II. von Österreich die Vorurteile des Aberglaubens und der Dummheit bekämpften: „die Wissenschaft, damals zum allgemeinen Gewissen erhoben, wurde selbst die neue Litteratur" (De Sanctis). Die Denker des 18. Jahrhunderts setzten im wesentlichen das Werk der Gelehrten des 16. und 17. Jahrhunderts fort, das in Italien durch die katholische Reaktion und die Sklaverei unter spanischem Joch unterbrochen, aber in Frankreich desto energischer

weitergeführt und durch die Encyklopädisten in alle gebildeten Kreise getragen wurde. Die Schule von italienischen Denkern nun, die sich im 18. Jahrhundert den französischen Encyklopädisten anschlossen, erneuerte besonders die Nationalökonomie, die Gesetzgebung und die Philosophie. Die ersten Schriften über den Handel und die öffentliche Verwaltung waren in England, Holland und Frankreich erschienen, aber ein Italiener, Antonio Serra aus Cosenza, hatte zuerst die verstreuten Lehren in einem Korpus gesammelt (1613), weswegen er von der Nachwelt als der erste Nationalökonom begrüßt wurde. Die neuen Lehren wurden besonders im Süden Italiens unter der Regierung Karls III. und seines Sohnes Ferdinand begünstigt, als ein toskanischer Priester, Bartolomeo Intieri (1678–1757), Mathematiker und später Verwalter der Adelshäuser Rinuccini, Corsini und Medici, in Neapel den ersten Lehrstuhl für Nationalökonomie in Europa gegründet hatte. Der erste, der diese Disziplin daselbst öffentlich lehrte, war der Abate Antonio Genovesi (1712–69), ein Bauernsohn aus Castiglione und Anhänger des Descartes. Er war ein kühner Neuerer auf philosophischem und politischem Gebiet und antwortete den Priestern und Mönchen, die ihm Freigeisterei zum Vorwurf machten, in den „Lettere ad un amico provinciale“ (Briefe an einen Freund in der Provinz, 1759), einer Nachahmung von Pascals „Lettres provinciales“. Die „Meditazioni filosofiche sulla religione e sulla morale“ (Philosophische Gedanken über Religion und Moral, 1758) lobte der schwer zu befriedigende Baretti (vgl. S. 586) wegen ihres Inhaltes, wenn er auch Sprache und Stil, die Boccaccio nachgebildet sind, tadelte. In den „Lettere accademiche sulla questione se sien più felici gl'ignoranti o gli scienziati“ (Akademische Berichte über die Frage, ob die Unwissenden oder die Gelehrten glücklicher seien, 1764) hatte Genovesi Rousseaus „Paradoxa“ widerlegt, aber sein Hauptwerk waren die „Lezioni di commercio, ossia di economia civile“ (Vorlesungen über den Handel oder die Nationalökonomie, 1765). Mit die ersten Vorlesungen in italienischer Sprache und in klarem, ungezwungenem, wohlthuend warmem Stil geschrieben, veranlaßten sie eine Reihe heilsamer Reformen auf sozialem und politischem Gebiet und begannen gleichzeitig auch die neue Litteratur, die dem Volke Wahrheit und Fortschritt beibringen sollte. Genovesi war thatsächlich „der Erlöser der italienischen Geister im 18. Jahrhundert, indem er die Vernunft von der Knechtschaft der Scholastik, die Religion vom Aberglauben, seinen Fürsten von der fremden Bevormundung, sein Vaterland von der Demütigung der Korruption und der Armut befreite“ (Pecchio).

Genovesis Beschützer war Monsignor Celestino Galiani gewesen, der Rektor der Universität Neapel. Dessen Neffe, ein Mitglied der Gesellschaft von Gelehrten, die sich um Intieri gebildet hatte, war der scharfsinnige und witzige Ferdinando Galiani (1728–87). Auch er war Abate, wenigstens dem Kleide nach, und wurde von zwei ihm befreundeten französischen Encyklopädisten, mit denen er seine schönsten Lebensjahre in Paris verlebte (1760–69), „ein Plato mit dem Feuer und dem Gebahren eines Harlekin, ein Harlekin mit dem Kopfe Machiavellis“ genannt. Sein Hauptwerk ist die Abhandlung „Della moneta“ (Über das Geld, 1750), die anonym gedruckt und Intieri zugeschrieben wurde; letzteres war nicht zu verwundern, denn der Verfasser hatte nach eigener Aussage Intieris Rat eingeholt und benutzt. Am Schlusse des Buches erklärt er, froh zu sein, etwas „dem Menschengeschlechte Nützliches“ geschrieben zu haben, und thatsächlich benutzte die neapolitaner Regierung die Schrift bei der Reform ihres Münzsystems. Von seinen in elegantem Französisch abgefaßten und in Paris gedruckten „Dialogues sur le commerce des blés“ (Gespräche über den Getreidehandel, 1770) sagte Voltaire, sie seien von Plato und Molière vereint geschrieben. Außer verschiedenen

Prosaschriften über Nationalökonomie und Philosophie und burlesken Werken hinterließ Galiani endlich noch eine anonyme Abhandlung „Sul dialetto napoletano“ (Über den neapolitanischen Dialekt, 1779) sowie ein „Dizionario“ (Wörterbuch, 1787) dieses Dialektes.

Wie Genovesi und Galiani ihrem Vaterlande Neapel nützten, so gleichzeitig Pietro Verri (vgl. S. 577) und Cesare Beccaria (1738—94) dem ihrigen, Mailand. Beide hatten mit anderen mailänder Encyklopädisten, z. B. Alessandro Verri (vgl. S. 562), Pietros Bruder, und Frisi (vgl. S. 594), zwei Jahre, nachdem Gasparo Gozzis „Osservatore“ sein Erscheinen eingestellt hatte (1762), eine ähnliche Zeitschrift: „Il Caffè“ (Der Kaffee, 1764—66), gegründet, die sich nur dadurch von jener unterschied, daß sie eine praktischere Richtung verfolgte und in einfachem und lebhaftem Stile von Dingen handelte, die allgemeines Interesse beanspruchen durften oder dem Nutzen der Gesamtheit dienten. Als der „Caffè“ nach zwei Jahren einging, gab Verri seine Mission, an dem öffentlichen Wohle mitzuarbeiten, nicht auf, sondern er verfaßte noch verschiedene volksbildende Schriften, nahm auch an der Regierung Mailands teil und schrieb, als Leopold II. 1790 die Mailänder aufforderte, ihre „Bedürfnisse und Schäden“ kundzugeben, die „Pensieri sullo stato politico del Milanese“ (Gedanken über den politischen Zustand des mailänder Gebietes). Besonders bedeutend ist er aber als Nationalökonom. In den „Memorie storiche sull' economia pubblica nello Stato di Milano“ (Geschichtliche Denkwürdigkeiten über die Nationalökonomie im Staate Mailand, 1768), die bis 1804 unveröffentlicht blieben, erforschte er die Gründe des ökonomischen Niederganges des mailänder Gebietes gegenüber dem früheren Wohlstande und schlug Abhilfemittel vor, die „Meditazioni sull' economia politica“ (Gedanken über die Nationalökonomie, 1771) handeln vom Werte des Geldes, und mit den „Osservazioni sulla tortura“ (Bemerkungen über die Folter, 1777) stützte Verri durch neue Beweise und Schlußfolgerungen das unsterbliche, mutige Büchlein seines Freundes Beccaria „Dei delitti e delle pene“ (Von den Verbrechen und den Strafen, 1764), das scharfsinnig und nachdrücklich gegen die fast noch mittelalterliche Kriminalistik seiner Zeiten vorging. Den Priestern und Begünstigern der Inquisition, die ob der großen Kühnheit schrieen, antwortete Pietro Verri in einer anonymen „Apologia“ (Verteidigung, 1764). Das vom Abbé Morellet ins Französische übertragene, von Voltaire und Diderot erläuterte und oft neu gedruckte Büchlein nahm seinen Weg durch die ganze gebildete Welt. Während Österreich selbst die Folter in seinen Staaten und daher auch im Mailändischen abschaffte, nahm Amerika die Lehre Beccarias in seine Gesetzbücher auf und berief Katharina von Rußland den italienischen Philosophen, der damals in Frankreich Triumphe feierte, zu sich. Nach seiner Rückkehr ins Vaterland schuf die österreichische Regierung für ihn einen Lehrstuhl für Kameralwissenschaften, wofür er seine Vorlesungen „Sugli elementi di economia politica“ (Über die Elemente der Nationalökonomie) schrieb, die größtenteils erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden (1804).

Den Verfassern des „Caffè“ sowie Verri und Beccaria sind Gallizismen in Sprache und Stil zum Vorwurf gemacht worden, und hierüber focht der „Caffè“ einen harten Kampf mit den Pedanten und Schwätzern aus. Alessandro Verri verzichtete sogar vor einem Notar direkt auf die Benutzung des Wörterbuches der Crusca, sein Bruder Pietro behauptete mit Recht, die Sprache müsse dazu dienen, möglichst viele Gedanken auszudrücken, sie müsse ein biegsames Werkzeug für die wachsende Bildung sein und von allen Italienern verstanden werden, und Beccaria veröffentlichte den ersten Teil einiger „Ricerche intorno alla natura dello stile“ (Untersuchungen über die Natur des Stils, 1770).

Eine Ergänzung zu Beccarias Abhandlung „Dei delitti e delle pene" sind die „Considerazioni sul processo criminale" (Betrachtungen über den Kriminalprozeß, 1786) von Francesco Mario Pagano aus Brienza (1748—99), einem Schüler Genovesis und Professor des Kriminalrechtes an der Universität Neapel. Pagano, der 1799 als politischer Märtyrer hingerichtet wurde, war aber nicht nur ein Reformator auf dem Gebiete der Jurisprudenz, sondern auch Statistiker und schrieb ästhetische Kritiken sowie Tragödien und Komödien.

Sehr viel verdankt die moderne Kultur einem anderen Neapolitaner: Gaetano Filangieri (1752—88), der erst Offizier, dann Advokat und endlich Höfling der Bourbonen war. In seinem großen Werke „Scienza della legislazione" (Wissenschaft von der Gesetzgebung, 1780–1785, 4 Bücher) versuchte er eine Reform der ganzen Gesetzgebung. Das Werk ist zwar von Montesquieus „Esprit des lois" beeinflußt, verfolgt aber ein ganz anderes Ziel, denn während der französische Philosoph in erster Linie über die Errungenschaften auf dem Gebiete der Gesetzgebung spricht, beschäftigt sich Filangieri vielmehr mit dem, was noch zu thun übrig bleibt. Das Buch wurde in alle Sprachen übersetzt, von Benjamin Constant erläutert und unter anderen von Franklin gelobt, aber vom Papst auf den Index gesetzt. Ferdinand I. von Bourbon gewährte dem Verfasser ein Jahresgehalt und gründete mit den vorgeschlagenen Reformen die „königliche Republik" San Leucio bei Caserta, ja schrieb selbst die Gesetze für diese Arbeiterkolonie.

In Neapel sowohl wie in Mailand waren diese Nationalökonomen und Denker von einer Menge unbedeutenderer Geister umgeben. Auch die Toskana hatte jedoch ganze Scharen von diesen Wohlthätern der Menschheit, z. B. Sallustio Bandini aus Siena (1677—1760), Pompeo Neri (1706—76), Giuseppe Fabbroni (1752—1822) und Cosimo Ridolfi (1771—1865) aus Florenz sowie Vittorio Fossombroni aus Arezzo (1754—1844). Auf eingehendere Erwähnung haben freilich nur wenige Anspruch, nämlich Melchiorre Gioia (vgl. S. 595), der im „Nuovo prospetto delle scienze economiche" (Neue Übersicht über die ökonomischen Wissenschaften, 1815—19, 6 Bde.) mit großem Scharfsinn besonders von Finanz- und Verwaltungssachen handelte, und zwei Venezianer, der gelehrte, aber wunderliche Priester Giammaria Ortes (1713—90; „Economia nazionale", Nationalökonomie, und „Riflessioni sulla popolazione delle nazioni", Betrachtungen über die Bevölkerung der Nationen, 1790) und Francesco Mengotti aus Fonzaso (1749—1830), der ein geschätztes Werk „Sulle acque correnti" (Über die fließenden Gewässer, 1810—12) verfaßte, das den Preis der Crusca erhielt und unter dem Titel „Idraulica fisica e sperimentale" (Physikalische und experimentelle Hydraulik) 1828 neu veröffentlicht wurde. Seine Abhandlungen „Il commercio de' Romani" (Der Handel der Römer, 1786), „La libertà del commercio" (Die Handelsfreiheit, 1792) und „Il Colbertismo" (Der Colbertismus, 1791) wurden ebenfalls preisgekrönt.

Italien hat weder in dieser noch in den voraufgehenden Perioden eine eigene Philosophie gehabt: es übernahm vielmehr die englische und französische sogenannte positive und sensualistische Philosophie Lockes, Condillacs und anderer. Um diese rein materialistische Philosophie zu beseitigen, erhoben sich zwei Denker, Gerdil und Galluppi, ersterer in Piemont, letzterer im Königreich Neapel. Giacinto Sigismondo Gerdil aus Faucigny in Savoyen (1718 bis 1802), der später Kardinal wurde und den Königen von Piemont sehr teuer war, schrieb auf Französisch die danach ins Italienische übersetzte Schrift „L'immortalità dell' anima dimostrata contro Locke" (Die Unsterblichkeit der Seele, gegen Locke erwiesen, 1747), gleich auf Italienisch die „Difesa della dottrina di Malebranche contro Locke" (Verteidigung der Lehre Malebranches gegen Locke, 1748) und dann die „Riflessioni sulla teorica e sulla pratica

della educazione contro i principii del Rousseau“ (Betrachtungen über Theorie und Praxis der Erziehung gegenüber den Grundsätzen Rousseaus, 1763), ein Werk, das der genfer Philosoph selbst lobte. Pasquale Galluppi aus Tropea in Kalabrien (1770—1846), Professor der Philosophie an der Universität Neapel, kämpfte in dem „Saggio filosofico sulla critica della conoscenza“ (Philosophischer Versuch über die Erkenntniskritik, 1819—32) und in den „Elementi di filosofia“ (Elemente der Philosophie, 1820—27) siegreich gegen den Sensualismus der Franzosen Condillac und Tracy, der sich in ganz Italien verbreitet hatte, und erwarb sich ein großes Verdienst damit, daß er Kants „Kritik der Urteilskraft“ in Italien bekannt machte. Europäische Berühmtheit genoß er durch seine „Filosofia della volontà“ (Philosophie des Willens, 1832—40), seine „Lezioni di logica e metafisica“ (Vorlesungen über Logik und Metaphysik, 1832—36) und durch sein bestes Werk, die „Lettere sulle vicende della filosofia da Cartesio a Kant“ (Briefe über die Schicksale der Philosophie von Cartesius bis auf Kant, 1827).

Trotz der Angriffe Gerdils und Galluppis wurde die Philosophie Lockes und Condillacs von Romagnosi und Gioia weiter verbreitet, den beiden Piacentinern, die wir bereits als Politiker und Nationalökonomen erwähnt haben (vgl. S. 595 und S. 601). Romagnosis Hauptwerke, die auf jenen Lehren beruhen („Genesi del diritto penale“, Entstehung des Strafrechtes, 1791; „Introduzione allo studio del diritto pubblico universale“, Einführung in das allgemeine öffentliche Recht, 1805; „Principj fondamentali del diritto amministrativo“, Grundprinzipien des Verwaltungsrechts, 1814 u. s. w.), betreffen alle die Jurisprudenz, die er an der Universität Parma lehrte; der „Codice di procedura penale“ (Koder des Strafverfahrens), den er 1806 für das Königreich Italien verfaßte, wurde von französischen Fachmännern für vollkommen erklärt. Der Priester Gioia, der die Grundlagen einer neuen Wissenschaft, der Statistik, schuf, suchte Nützlichkeit und Vergnügen mit der Tugend zu verbinden; aber in seinen Hauptwerken („Del merito e delle ricompense“, Vom Verdienst und von den Belohnungen, 1818 bis 1819; „Filosofia della statistica“, Philosophie der Statistik, 1826) zeigt er sich als einen Gelehrten, der weit fähiger ist, Thatsachen zu beobachten, als diese Beobachtungen zu einem wissenschaftlichen System zusammenzustellen.

Die sensualistische Schule wurde in der Person Gioias aufs neue von Antonio Rosmini (vgl. S. 597) bekämpft („Esame delle opinioni di Melchior Gioia in favor della moda“, Prüfung der Ansichten Melchior Gioias über die Mode, 1840). Rosmini war einer der scharfsinnigsten und gelehrtesten Köpfe, die Italien je gehabt hat, und ein Vertreter der lombardischen Philosophenschule, die, wie die litterarische, dem Katholizismus huldigte, zur scholastischen Philosophie, d. h. zu der des heil. Thomas und der französischen Denker der Reaktionszeit, zurückkehrte und die Kirche mit dem modernen Staat zu versöhnen strebte. Sein Hauptwerk: „Nuovo saggio sull' origine delle idee“ (Neuer Versuch über den Ursprung der Gedanken, 1830, 5. Auflage 1852), das die Frage nach der Wirklichkeit der Erkenntnis zu lösen suchte, war die Grundlage aller seiner anderen Schriften, in denen er sein System vom „idealen Sein“, d. h. von Gott, entwickeln wollte.

Rosmini griff auch Romagnosi und Mamiani (vgl. S. 550) an, der 1834 in Paris das „Rinnovamento dell' antica filosofia italiana“ (Erneuerung der alten italienischen Philosophie) veröffentlicht hatte, worin er den Italienern riet, die Arbeit der italienischen Denker des 16. und 17. Jahrhunderts wieder aufzunehmen und fortzusetzen, denn jene Denker hatten durch die Bekämpfung der Scholastik die moderne Philosophie begründet, d. h. dazu angeleitet, die Natur zu beobachten und selbständig zu philosophieren. Gegen Rosmini wendete

sich in einigen Briefen „Degli errori filosofici di Antonio Rosmini“ (Über die philosophischen Irrtümer Antonio Rosminis, 1841), Gioberti (vgl. S. 597), der hier und in seinen anderen philosophischen Schriften, um die katholische Philosophie wiederherzustellen, auch gegen den Sensualismus des 18. Jahrhunderts, den französischen Eklektizismus und den Utilitarismus der Jesuiten zu Felde zog.

Gegen diese theologisierende und demokratisch-christliche Philosophie trat Leopardi in seinen „Operette morali“ (Kleine moralische Werke, 1824—32) auf, worin er jenen Kampf beginnt und zu Ende führt, von dem wir schon alle seine philosophischen Gedichte und besonders den „Ginster“ erfüllt sahen. Er nahm sich hier vor, das Elend der Menschen und die Nichtigkeit der Dinge in ihrer ganzen Nacktheit aufzudecken. Außer wenigen Stücken, die in Form einer Abhandlung oder einer wissenschaftlichen Untersuchung geschrieben sind, haben alle Gesprächsform — einer der schönsten Dialoge darunter ist der „Copernico“ — oder sind halb Erzählung, halb Gespräch. Beider Formen hatten sich schon die Denker des Altertums und die Philosophen Italiens und Frankreichs bedient, Leopardi aber wählte die Dialogform vor allem deshalb, weil sie den Dualismus in seiner Seele, den Widerstreit zwischen dem Wahren und den Illusionen, am besten auszudrücken vermochte. In der That handelt es sich in diesen Gesprächen fast immer darum, die Illusionen durch das Licht der Wahrheit zu enthüllen. Gegen die theologischen Schulen verwendete Leopardi später auch dieselben Waffen, deren sich die Encyklopädisten gegen Metaphysik und Religion bedient hatten: Ironie, Spott und Satire.

Die „Operette morali“ lassen sich inhaltlich in zwei Gruppen zerlegen. In der einen, die zwölf Dialoge umfaßt und sich mit der Physik beschäftigt, setzte Leopardi seine Gedanken vom Leben, dem Empfindungsvermögen, dem Ursprung der Materie und deren Wirken, der Zerstörung der Wesen, dem Menschengeschlecht, dem Zweck der Dinge, der Natur und den Welten auseinander. In der zweiten Gruppe, der die übrigen dreizehn Dialoge angehören, handelte er von den menschlichen Gefühlen, Leidenschaften, Illusionen und Hoffnungen, von Aberglauben, Tugend, Laster, Ruhm, Selbstmord und der Wissenschaft seines Jahrhunderts.

Die Philosophie, die Leopardi vertritt, ist die sensualistische und materialistische des 18. Jahrhunderts, besonders die Holbachs. Wenn diese aber, „von der rohen Materie ausgehend, zu den erhabensten Gedanken der Menschheit, Tugend, Ruhm, Ehre, Vaterlandsliebe, Wissenschaft, Gerechtigkeit, kurz zu allen den Gedanken emporstieg, worauf der Staat und die bürgerliche Gesellschaft beruhen, so sieht Leopardi, vom gleichen Punkte ausgehend, wie sowohl dem Menschen als auch den erhabensten Schöpfungen seines Geistes Vernunft, Zweck, Eigenart und individuelles Leben fehlen. Wenn der Mensch nicht mehr als ein Insekt oder eine Pflanze, wenn er ein bloßes Atom des Weltalls ist, was sind dann noch Tugend und Ruhm, wonach er strebt, und um derentwillen er sich abmüht? Warum studiert und liebt, leidet und kämpft, hofft und erobert er? Und endlich, warum lebt er überhaupt? In der Lehre der Materialisten fand sich sozusagen die Vorgeschichte der Tragödie, bei Leopardi haben wir die ganze Tragödie bis zur Katastrophe“ (Zingarelli). Obgleich jedoch Leopardis Pessimismus direkt von dem modernen Materialismus herstammt, ist er auch ein Echo der skeptischen, stoischen und epikureischen Philosophie der Griechen und des indischen Buddhismus. Er ist kein wirkliches, ausgebildetes philosophisches System, enthält aber alle Elemente eines solchen und wurde denn auch in Deutschland von Schopenhauer und Eduard Hartmann aufgenommen; noch heute behauptet er sich neben dem herrschenden Positivismus.

Die „Operette morali“ wurden zum ersten Male 1827 in Mailand veröffentlicht, in demselben Jahre wie die „Verlobten“. Obwohl Manzoni und Leopardi von verschiedenen Punkten

ausgingen, ersterer von der französischen, letzterer von der griechischen Prosa, gelang es doch beiden, Italien eine Reform der Prosa zu bringen, einen Prosatypus, der der gesprochenen Sprache naher stand; nur schuf Manzoni eine mehr erzählende Prosa, Leopardi eine mehr didaktische. Wenn letzterer auch hinsichtlich der Sprache von Manzoni übertroffen wurde, so hielt er sich doch gerade dadurch, daß er, vorsichtiger und zurückhaltender als der Verfasser der „Promessi sposi“, nur solche volkstümliche Worte und Formen aufnahm, die auch von dem litterarischen Gebrauch geheiligt waren, von einigen Übertreibungen des großen Lombarden fern. Wie die „Verlobten“ 1840–42, so wurden auch die „Operette morali“ 1835 aufs neue durchgefeilt, um sie gefälliger und fließender, moderner und lebendiger, kurz toskanischer zu gestalten. Der einfachen, feinen und strengen Prosa Leopardis fehlt es allerdings an Farbe und Beweglichkeit, darum wurde sie mit einem Marmorbild und einem Skelett verglichen (Giordani, De Sanctis). Doch ist sie ein sehr treuer Ausdruck des Gedankens und des Charakters dieses großen Unglücklichen, der eben bei seinem kalten Pessimismus weder lebendiger, noch wärmer, noch leidenschaftlicher sein konnte.

Endlich mag noch erwähnt werden, daß teilweise vorzügliche Muster von Prosa, in denen die Ansichten der Schreiber oft in glänzender Form zum Ausdruck kamen, auch die Briefe bedeutender Männer in dieser Periode waren. Es seien nur die reichen Briefsammlungen angeführt, die wir von Manzoni, Foscolo, Leopardi (s. die beigeheftete Tafel „Der Anfang eines Briefes von Leopardi“), Giusti, Pellico, Guerrazzi, D'Azeglio und Gino Capponi besitzen. Namentlich die Briefe Leopardis und Pellicos zeigen einen herrlichen Stil, während man es denen Giustis anmerkt, daß sie in litterarischer Absicht im Hinblick auf eine dereinstige Veröffentlichung geschrieben wurden.

Die Prosa dieser Periode, die bei den Nationalökonomen und Encyklopädisten in Sprache und Stil barbarisch und französisch, bei den Puristen antiquiert und gesucht war, näherte sich mit Baretti, Cesarotti, Monti und Foscolo der Einfachheit und Ungezwungenheit, die ihr jedoch nur Leopardi und Manzoni ganz zu geben verstanden.

Recanati 1 Agosto 1823

Caro Peppino. La disgrazia della Chiesa di San Paolo è veramente, come voi dite, europea. Anche in provincia se ne sente un rammarico grandissimo, e pur troppo, qualunque cosa si voglia fare, il male è irrimediabile e non ha compenso.

Mi ha fatto un poco meraviglia che Marini, dopo avervi promesso di non entrare in altro trattato che con noi, abbia, senza dirvi niente e senz'aver avuto alcun torto per parte nostra, concluso il parentado con una signora, che per quanto io sento, porta anche meno dote di quella che avrebbe portata Paolina. Pazienza, perchè tutte le cose debbono andare per un verso. Quanto alle mie antiche speranze, scusatemi, ma io non sono certamente della vostra opinione, che la morte del Papa, mi possa giovare a ottener qualche cosa. Anzi la morte del Papa è la maggior disgrazia che mi possa succedere; perchè tutte le mie speranze si fondavano sopra la promessa fatta a Niebuhr dal Segretario di Stato; e mutandosi il Pontefice, Consalvi non è più il padrone; sicchè la sua promessa non val più nulla; e tolta questa, io non ho la menoma ragione di sperar mai niente. Anche Niebuhr mi disse ch' egli si riprometteva di ottenermi qualche cosa <u>se durava Consalvi</u>.

Der Anfang eines Briefes von Leopardi an den Marchese Giuseppe Melchiorri in Rom (1823).

Nach dem Original, im Besitz des Herrn Prof. Francesco Moroncini in Neapel.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

Recanati 1. August 1823.

Lieber Joseph! Das Unglück der Kirche San Paolo[1] ist wirklich, wie Ihr sagt, ein europäisches. Auch in der Provinz empfindet man darüber sehr großen Kummer, und leider ist der Schaden, was man auch thun möge, unersetzlich und läßt sich nicht gut machen.

Es hat mich ein wenig gewundert, daß sich Marini[2], nachdem er Euch versprochen hatte, nur mit uns in Unterhandlung zu treten, ohne Euch etwas zu sagen und ohne von uns irgendwie beleidigt worden zu sein, mit einer Dame verheiratet hat, die, soviel ich höre, noch weniger Mitgift mitbringt, als Paolina mitgebracht haben würde. Geduld, denn mir muß ja alles fehlgehen! Was meine alten Hoffnungen betrifft[3], so entschuldigt, wenn ich ganz und gar nicht Eurer Ansicht bin, daß der Tod des Papstes mir dazu nützen könnte, etwas zu erreichen. Vielmehr ist der Tod des Papstes das größte Unglück, das mich treffen kann, denn alle meine Hoffnungen gründeten sich auf das Versprechen, das der Staatssekretär[4] Niebuhr[5] gegeben hat; und wenn der Papst wechselt, ist Consalvi nicht mehr Herr, so daß sein Versprechen nichts mehr nützt, und wenn dies aufgehoben ist, habe ich nicht den geringsten Grund mehr, noch irgend etwas zu hoffen. Auch Niebuhr sagte mir, daß er sich etwas für mich erreichen zu können schmeichle, wenn Consalvi bliebe.

Anmerkungen. [1] Die Kirche San Paolo fuori le mura in Rom wurde in der Nacht vom 15. zum 16. Juli 1823 von einem großen Brande heimgesucht. — [2] Der Cavaliere Marini sollte Leopardis Schwester Paolina heiraten. — [3] Leopardi versuchte ein Amt bei der Kurie zu erhalten. — [4] Der in der folgenden Zeile des Originals genannte päpstliche Staatssekretär Consalvi. — [5] Der berühmte Historiker war der preußische Gesandte am päpstlichen Hofe.

VII. Die Gegenwart.

Die italienische Litteratur von 1830 bis 1850 war rein patriotisch gewesen. Nach 1850, als die heroische Periode des politischen Wiederaufschwungs beendet war, begann für Italien die der diplomatischen und militärischen Aktion. Das italienische Volk, das den Beweis geliefert hatte, daß es sein Selbstbewußtsein wiedererlangt habe, bereitete in den Jahren 1850 bis 1860 seine Einigung und nationale Unabhängigkeit vor und erreichte beides 1860 durch die Klugheit und Tapferkeit des Königs von Piemont, Viktor Emanuels II., dem sein großer Minister Camillo Benso von Cavour und der heldenhafte General Giuseppe Garibaldi mit seinen tollkühnen Freischaren erfolgreich und aufopferungsfreudig zur Seite standen. Das herrliche Werk wurde 1866 durch die Einverleibung der venezianischen Provinzen, die nach dem Kriege von 1859 durch den Frieden von Villafranca in Österreichs Händen geblieben waren, endlich 1870 durch die Einnahme von Rom und den Fall der weltlichen Macht des Papsttums gekrönt, und der Traum so vieler italienischer Dichter und Denker wurde zur schönen Wirklichkeit.

In dieser Periode erlahmte die Litteratur immer mehr, da die Gründe nicht mehr vorhanden waren, die so manchen zum Propheten und zum Werkzeug der Befreiung des Vaterlandes gemacht hatten, und da sich fast alle großen Söhne Italiens lieber der That zuwendeten als der Pflege von Kunst und Wissenschaften. Die Litteratur dieser Periode muß man mit wenigen Ausnahmen ein schwaches Echo der mächtigen italienischen Stimmen der vorangehenden Periode oder der modernen fremden Litteraturen nennen, besonders der französischen. Nach der „Edmenegarda“ und seinen bereits erwähnten lyrischen Gedichten schuf Prati (vgl. S. 561) eine beträchtliche Zahl sentimentaler romantischer Gedichte, die aber alle verschwommen und konventionell ausfielen; dann veröffentlichte er Gesänge (Canti), die Stoffe aus der alten, mittelalterlichen und neuen Geschichte behandelten („Il conte [Der Graf] di Riga“, „Ielone di Siracusa o La battaglia d'Imera“ [Die Schlacht bei Himera], 1852; „Amedeo VI di Savoja“, 1862), ferner ein satirisches Gedicht „Satana e le Grazie“ (Satan und die Grazien) über die Eitelkeit der Frauen und die epischen Gedichte „Rodolfo“, „Ariberto“ und „Armando“. Im letzteren, das halb phantastisch, halb der Wirklichkeit entlehnt ist, irrt ein junger, des Lebens überdrüssiger Mann, wie Don Juan, Manfred und Faust durch die bezaubernden Gegenden Italiens und sucht nach Frieden. In diesem wie in seinen anderen epischen Gedichten bleibt Prati aber immer Lyriker, und besser gelangen ihm seine beiden lyrischen Sammlungen von Sonetten und Gedichten in verschiedenen Versmaßen: „Psiche“ (1876) und „Iside“ (1878), denn in ihnen näherte er sich der Heiterkeit und Bestimmtheit der klassischen Dichtung.

Ein Zeitgenosse und Nebenbuhler Pratis, aber an Geisteskraft und Reichtum der Phantasie nicht mit ihm vergleichbar war der Veroneser Aleardo Aleardi (1812—83; s. die Abbildung, S. 606), der aus politischen Gründen mehrfach eingekerkert wurde. In seinen „Canti“ gibt er

selbst der Liebe einen politischen und patriotischen Charakter und besingt stets zugleich mit der Geliebten — und an patriotischen Frauen war damals kein Mangel — das fast noch leidenschaftlicher geliebte Vaterland. Die berühmtesten seiner Gedichte waren der „Monte (Berg) Circello“, „Le città italiane marinare e commercianti“ (Die italienischen See- und Handelsstädte), die „Prime storie“ (Erste Geschichten), „Un' ora della mia giovinezza“ (Eine Stunde meiner Jugend) und „I sette soldati“ (Die sieben Soldaten), die Garibaldi gewidmet sind. In allen diesen Schöpfungen offenbaren sich lebhafte Phantasie, die Gabe, wirkungsvoll zu schildern, und lebendiges Naturgefühl, aber es stören die manierierte und verwässerte Form, der schwülstige Ausdruck und zahlreiche übertriebene Bilder, die ihm von der Kritik sehr vorgehalten wurden.



Aleardo Aleardi. Nach einem Stich von Prof. [illegible] im Besitz der Anna Barbara zu Florenz. Vgl. Text S. 605.

Viel Verwandtschaft mit Prati und Aleardi zeigt in Geist und Kunst Giuseppe Regaldi (1809—83), der seine ersten Lorbeern damit erntete, daß er in seinem Vaterlande, im übrigen Europa und im Orient als Improvisator auftrat, ja der als solcher selbst Victor Hugo und Lamartine begeisterte. Eine Frucht nicht bloß für den Augenblick berechneter Kunst, der er sich nach 1853 widmete, sind seine Gesänge (Canti) wissenschaftlicher Lyrik: „Il telegrafo elettrico“ (Der elektrische Telegraph, 1855), „L'occhio“ (Das Auge, 1871), „Il traforo delle Alpi“ (Die Durchbohrung der Alpen, 1871), „Roma“ (1872) und endlich „L'acqua“ (Das Wasser, 1873—78), worin Religion und Politik durch eine reine und schöne Menschlichkeit verklärt sind.

Klein ist die Zahl der patriotischen Lyriker in dieser Zeit, und keiner von ihnen ist mit denen der vorangehenden Periode vergleichbar, ja nicht einmal mit Prati, der Karl Albert und Viktor Emanuel feurig besang. Der Journalist Francesco dall' Ongaro aus Oderzo (1808—73), der 1849 unter Garibaldi gedient hatte und als Verbannter in Brüssel und Paris lebte, verfaßte dramatische Werke, wurde aber besonders durch seine „Stornelli politici“ (Politische Stornelli[1]) berühmt, die zur Zeit der Unabhängigkeitskriege ungemein populär waren, und worin er einer Form der toskanischen Volkspoesie patriotisches Leben einhauchte. Domenico Carbone aus Piemont (1823—83), der 1848 als Freiwilliger unter den Bersaglieri gestanden hatte und sich dann eifrig mit der Nationallitteratur beschäftigte, wurde vor allem durch seine Gedichte vaterländischen Inhalts bekannt, unter denen „La carabina del bersagliere“ (Der Karabiner des Bersagliere, 1851) besonders populär wurde. Verbreitet war auch seine Satire „Re Tentenna“

[1] Form der toskanischen Volkspoesie, besonders bei dichterischen Wettkämpfen der Landbewohner verwendet.

(König Wankelmut, 1847), eine Nachahmung Giustis; Carbone richtete sie gegen Karl Albert, als dieser den italienischen Patrioten zu zögern schien. Fast ausschließlich die nationalen Ereignisse von 1859 bis 1870 besang Luigi Mercantini aus den Marken (1821—72), der als Professor an der Universität Palermo wirkte. Das berühmteste seiner patriotischen Lieder, „L'inno di Garibaldi" (Das Garibaldilied, 1852), war das populärste Gedicht der ganzen Zeit. Seine Schöpfungen sind zwar voll Begeisterung und ergreifend, aber in Stil und Versbau vernachlässigt. Am besten gelangen Mercantini solche Gedichte, in denen er den Patriotismus mit der Schilderung treuer Liebe und reinen Familienglückes verbinden konnte, z. B. „La spigolatrice di Sapri" (Die Ährenleserin von Sapri).

Prati und noch mehr Aleardi fehlte es besonders an tiefgehender klassischer Bildung und genauerer Kenntnis der alten und der europäischen Litteraturen. Letztere hatte damals der berühmteste italienische Übersetzer der Neuzeit, Andrea Maffei aus Trient (1798—1885), den Italienern nahegebracht. Er hatte die Kunst, harmonische, abwechselungsreiche Verse zu schaffen, von seinem Freund und Lehrer Monti geerbt und übersetzte Milton, Byron, Moore, Geßner, Goethe, Schiller, Heine und Grillparzer elegant, wenn auch nicht immer getreu. Kenntnis der klassischen und modernen Litteraturen besaß auch der Abate Giacomo Zanella aus Vicenza (1820—89), der als Nachfolger Pratis und Aleardis bezeichnet wurde und außer Theokrit und den griechischen Bukolikern besonders englische Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts übersetzte (Burns, Gray, Shelley, Longfellow, Tennyson u. s. w.). Seinen litterarischen und politischen Ideen nach stammt er aus der manzonischen und katholisch-liberalen Schule; die klassischen Mustern nachgebildete, da und dort gedrechselte Form seiner Verse verweist ihn unter die Gefolgschaft Parinis, seine süße Schwermut gemahnt an die seines Landsmannes Ippolito Pindemonte, mit dem er auch die Vorliebe für die englische Dichtkunst teilt. Er besang mit Vorliebe die Triumphe der modernen Wissenschaft („Milton e Galileo", ein didaktisch-philosophisches Gedicht; „Il taglio dell' istmo di Suez", Der Durchstich der Landenge von Suez; „Scienza e natura", Wissenschaft und Natur; „L'industria", Der Gewerbefleiß, eine Geschichte der Arbeit aus Anlaß der 1868er Weltausstellung in Paris, 1867; „Il lavoro", Die Arbeit, u. s. w.). Auch vergaß er nicht, die berühmtesten Söhne des Vaterlandes und die glorreichen Schlachten für die Unabhängigkeit zu besingen („Per la morte di Daniele Manin", Auf den Tod Daniele Manins; „A [an] Camillo Cavour"; „Per gli ossarii in San Martino e Solferino", Auf die Beinhäuser von San Martino und Solferino, u. s. w.). Das innere und häusliche Leben brachte er in zarten Schöpfungen zum Ausdruck („Ad un ruscello", An einen Bach; „Voci segrete", Geheime Stimmen; „A mia madre", An meine Mutter, u. s. w.). Mit Recht gefeiert wurden die beiden Oden „Conchiglia fossile" (Versteinerte Muschel) und „Ospizi marini" (Seehospize). Aber sowohl seine Liebe zur Wissenschaft als auch zum Vaterland durchdrang wie alle seine Neigungen ein tiefer Glaube, der sich in seinen letzten Lebensjahren sogar fast zum religiösen Wahnsinn steigerte. Nach dem Flusse, der sein einsames Landhaus bei Vicenza bespülte, benannte er eine köstliche kleine Gedichtsammlung „Astichello", sein letztes Werk, worin er liebevoll sein ruhiges Landleben schilderte, das seinem Temperament so sehr zusagte.

Zanella, der vielleicht noch mehr feinsinniges Künstlerverständnis als eigene dichterische Begabung besaß, vertritt in dieser Periode die freikonservative katholische Schule, die nach einigen inneren Umgestaltungen zu einer politischen Partei, der sogenannten „gemäßigten", geworden war und damals viele Jahre lang Italien nach ihren Grundsätzen regierte. Gegen diese Partei richtete der größte Dichter des jetzigen Italien, Giosuè Carducci (geb. 1836 in

Valdicastello; s. die untenstehende Abbildung) in seinen Jugendgedichten scharfe Angriffe. Er ist der litterarische Vorkämpfer der demokratischen Schule. Ein unversöhnlicher Gegner der romantischen Arkadia, die auf Manzoni folgte, vergöttert er die Klassiker in Inhalt und Form wie Foscolo; gleich Leopardi ein Verächter der liberalen katholischen Philosophie, verspottet er „das armselige Jahrhündertchen, das so christlich thut"; und endlich als Gegner alles dessen, was man in der liberalen Partei Mäßigung und Klugheit nannte, hat er besonders in seiner Jugend wie Guerrazzi (vgl. S. 574) die italienischen Konservativen aufs Korn genommen. Während er in den „Juvenilia" (Jugendliches, 1857) noch rein klassisch ist, beginnt er in den „Levia-Gravia" (Leichtes und Schweres, 1865) seine Persönlichkeit zu entfalten, die sich schon in den „Decennalia" (Decennalien, 1871) scharf und deutlich ausprägt. Hier übernimmt er klar und bewußt seine Mission als bedeutender politischer Dichter, angezogen von zwei hohen Idealen: Italien und Rom, die er ganz anders groß und ruhmreich sieht als die gegnerische Partei. In den beißenden „Giambi ed Epodi" (Jamben und Epoden), worin Victor Hugos „Châtiments" und Auguste Barbiers „Jambes" widerhallen, schildert er den Gegensatz zwischen seinem hohen Ideal und dem wirklichen politischen und staatlichen Leben jener Jahre (1867–72), dessen Schwäche zu den schmerzlichen Niederlagen von Custozza und Lissa geführt hatte. Geradezu eine Revolution in der italienischen Lyrik bewirkten seine berühmten „Odi barbare" (Barbarische Oden, 1877), worin es ihm gelang, die Versuche Tolomeis, Chiabreras und anderer erfolgreicher fortzusetzen, d. h. die klassischen Metren, die sich in England und Deutschland schon völlig eingebürgert hatten, auch in die italienische Dichtkunst einzuführen. Wie die Dichter jener beiden Nationen, so gab auch Carducci die alten klassischen Versmaße in der Weise wieder, daß er vom grammatischen Wortaccent ausging und die geläufigen italienischen Verse kombinierte. Die Verse der „Odi barbare", über die alle Journalisten und kritischen Dilettanten in Italien sich entsetzten, sind also nichts weiter als Verse, wie sie schon von Dante bis Leopardi verwendet wurden; nur ist noch ein neuer, von Chiabrera erfundener Zehnsilbler hinzugekommen. Diesen edlen Formen, die seine Vorgänger nur nicht zu beleben verstanden hatten, flößte Carducci tiefe Gedanken und machtvolle Gefühle ein. Unter den ersten „Odi barbare" sind die Gedichte „Su l'Adda" (An der Adda), „Alla stazione" (Auf dem Bahnhof) und andere bemerkenswert. Die „Nuove (Neue) odi barbare" (1883), die einen Fortschritt in Stil und Metrik bedeuten, sind mannigfacher in Inhalt und Form; geradezu Meisterwerke sind die beiden alkäischen Gedichte „Alla regina d'Italia" (An die Königin Italiens) und „Per la morte di Eugenio Napoleone" (Auf den Tod Eugene Napoleons). Die Sammlung wird eröffnet mit einer Ode Platens („Die Lyrik") und schließt mit zwei Klopstockschen Gedichten („Die Sommernacht", „Die frühen Gräber"), die in die entsprechenden klassischen italienischen Metren übertragen sind. Ein



Giosuè Carducci. Nach einer Photographie.

anderes Meisterwerk, enthalten in den „Terze (Dritte) odi barbare" (1889), trägt seinen Titel „Miramare" nach dem Schlosse, von dem aus der unglückliche Erzherzog Maximilian von Österreich abfuhr, um sich die Krone Mexikos aufs Haupt zu setzen: hier wie überhaupt in der zweiten und dritten Sammlung der „Odi" hat Carducci tiefstes geschichtliches Verständnis bewiesen. Mit den „Odi barbare", von denen einige durch Heyse meisterhaft verdeutscht worden sind, wollte Carducci jedoch durchaus nicht den Reim verächtlich zurückweisen. Schon in der ersten Sammlung verabschiedete er sich von den Lesern mit einigen gewandten gereimten Versen, die er „Alla rima" (An den Reim) betitelte, und zwischendurch hat er stets Gedichte in den alten Versmaßen verfaßt. Das Sonett z. B. verwendete er als epische Strophe, um die Hauptepisoden der großen französischen Revolution zu erzählen. Jene zwölf Sonette, die das „Ça ira" ausmachen, sind vollendete geschichtliche Gemälde: Personen und Ereignisse sind mit unerreichbarer Frische und Natürlichkeit gezeichnet.

Unter den jüngeren Dichtern erweckten einige Zeit lang Emilio Praga aus Mailand (1839—74) sowie die Sizilianer Mario Rapisardi (geboren 1843) und Giuseppe Aurelio Costanzo (geboren 1843) große Hoffnungen. Praga, ursprünglich Maler, ist im Grunde nur ein verworrener Romantiker und geht von Baudelaire, Alfred de Musset und Allan Poe aus; aber in seinen vier Bändchen „Tavolozza" (Palette, 1862), „Penombre" (Halbschatten, 1865), „Fiabe e Leggende" (Fabeln und Legenden, 1869), „Trasparenze" (Durchsichtigkeiten, 1875) verrät er oft wahre Begeisterung und zeichnet wohlgelungene Bildchen aus dem wirklichen Leben. Deswegen wurde er auch der Vorkämpfer des Realismus genannt, aber dieser ist bei ihm freilich fast stets unklar. Er war das Haupt einer kleinen mailänder Bohème, der unter anderen Bernardino Zendrini aus Bergamo (1839—79) angehörte, der Heines „Buch der Lieder" etwas wässerig übersetzte. Costanzo schrieb seine schönsten „Versi" (1869) während seiner Militärzeit und richtete die innigsten und zartesten davon an seine Mutter; seine späteren Gedichte blieben fast unbemerkt. Die vier philosophischen und satirischen Gedichte Rapisardis: „La Palingenesi" (Die Wiedergeburt, 1873), eine Geschichte des menschlichen Fortschrittes von der Zeit der Patriarchen bis zur Besetzung Roms durch die Italiener im Jahre 1870, „Lucifero" (1877), „Giobbe" (Hiob, 1884) und „Atlantide" (1892) sind größtenteils verfehlt, denn neben guten lyrischen und idyllischen Episoden und schönen Versen zeigt Rapisardis Dichtung etwas Hochtrabendes und Schwülstiges, das dem modernen Leser nicht gefallen will. Seine Satire, die sich gegen einige noch lebende Litteraten richtete, zog ihm 1882 eine anonyme Parodie seines dritten Gedichtes zu, das damals noch gar nicht veröffentlicht war, das er aber bereits als eine demnächst erscheinende „objektive Schöpfung" angekündigt hatte. Der „Giobbe serena concezione di Marco Balossardi" (Hiob, eine objektive Schöpfung von Marco Balossardi", 1882), der nicht nur Rapisardis Werke, sondern auch viele litterarische und politische Schulen der Zeit verspottete, wurde später als ein Werk Guerrinis erkannt.

Olindo Guerrini aus Forlì (geb. 1845) wurde seinerseits als Haupt einer Schule junger veristischer Dichter betrachtet, und zwar wegen einiger realistischer Dichtungen, die er „Postuma" bezeichnete (1877), und die er unter dem Namen eines angeblich nach voll genossenem Leben mit dreißig Jahren an der Schwindsucht verstorbenen Dichters Lorenzo Stecchetti herausgab. Die „Memorie bolognesi" (Erinnerungen aus Bologna), „Il Guado" (Die Furt) und andere Gedichte aus dem Bändchen haben wirkliche dichterische Schönheiten und offenbaren Sinn für das moderne Leben, den man in der damaligen italienischen Dichtung selten trifft, denn diese blieb besonders in der Liebeslyrik albern romantisch und konventionell. Als Guerrini von den

sogenannten Idealisten wegen einiger zu starker Unanständigkeiten bekämpft wurde, antwortete er mit zwei weiteren Gedichtbänden: „Polemica“ (Polemik, 1878) und „Nova (Neue) Polemica“ (1879), in denen einige gute Gedichte enthalten sind; im allgemeinen haben seine Schöpfungen aber wenig Ernst und Tiefe und sind nicht genügend durchgefeilt.

Die Liebeslyrik Guerrinis ist wie die der meisten jüngeren italienischen Dichter stark von der modernen französischen Dichtkunst beeinflußt, besonders von Baudelaire und den „Parnassiens“. Wo Guerrini aber satirisch gegen das zeitgenössische italienische Leben, die zeitgenössische italienische Litteratur und die immer mehr zum Sozialismus neigenden politischen Ideen vorgeht, schließt er sich an Carducci an, der in Bologna eine ganze Schule von Dichtern um sich gebildet hat, die alle zwar keine große dichterische Begabung, aber anerkennenswerte stilistische Vorzüge besitzen: Enrico Panzacchi aus der Romagna (geboren 1841) zeigt sich in den „Lyrica“ und seinen späteren Gedichten als feinsinnigen Künstler und Schöpfer von zwar nicht getreu nach der Wirklichkeit, aber doch recht graziös gezeichneten Figuren und Landschaften, Giovanni Marradi aus Livorno hat sich in den „Nuovi Canti“ (Neue Gesänge) und den „Ricordi lirici“ (Lyrische Erinnerungen) als einen der geschicktesten und frischesten Landschaftsschilderer Italiens zu erkennen gegeben, der junge florentiner Professor Guido Mazzoni sich in den „Poesie“ (1883) und den „Voci della vita“ (Stimmen des Lebens, 1893) als ausgezeichneten Dichter des intimen Familienlebens bewährt. Diese Art ist in Italien noch wenig angebaut, aber Mazzoni hatte ein gutes Vorbild in seinem Schwiegervater Giuseppe Chiarini aus Arezzo (geboren 1833), dem feinsinnigen Herausgeber von Werken Leopardis und Foscolos und vorzüglichen Übersetzer von Heines „Atta Troll“. Als die „Odi barbare“ veröffentlicht worden waren, schloß sich Chiarini als glühendster Anhänger der klassischen barbarischen Metrik an, die sein früherer Studienfreund Carducci eingeführt hatte, und in denselben Metren wie dieser besang er elegisch in den „Lacrymae“ (Thränen) den Tod seines Sohnes. Zur Schule Carduccis, die fast nur aus Toskanern besteht, gehört außer Severino Ferrari („Il Mago“, der Zauberer, u. s. w.) und Giovanni Pascoli („Myricae“, Heidekraut, u. s. w.) auch der frühreife Gabriele d'Annunzio (s. die Abbildung, S. 611), der sich später auch in anderen litterarischen Gattungen versucht hat. Auf lyrischem Gebiete („Canto novo“, Neuer Gesang; „Primo vere“, Im Frühling; „Odi navali“, Schiffsoden; „L'Isotteo e la chimera“, Der Isottäus und die Chimäre, u. s. w.) hat er viel Gutes geleistet, besonders zahlreiche schöne Verse geschrieben, aber er zeigt zu stark französischen Einfluß, vor allem den der neuen Symbolisten. Sein gekünstelter und pretiöser Stil läßt ihn als Anhänger der raffinierten französischen Schule erkennen, die auch in Italien immer mehr an Boden gewinnt.

Unter den Dichtern, die zu keiner zeitgenössischen Schule gehören und für sich allein stehen, wie die beiden Brüder Giambattista und Giuseppe Maccari aus Rom (1832—68, 1840 bis 1867), die zarte idyllische Gedichte in Leopardis Weise schufen, hat Arturo Graf (geb. 1848 in Athen) eine ganz eigenartige Physiognomie und ähnelt in gewisser Beziehung hinsichtlich seiner ganzen Lebensauffassung Leopardi. In seinen Gedichten („Medusa“, „Dopo il tramonto“, Nach dem Sonnenuntergang) besingt er in oft unheimlich grotesken oder schmerzlich grausamen Bildern und in wirkungsvoller, kräftiger Form das Geheimnis des Weltalls nach den pessimistischen Lehren Schopenhauers und Eduard von Hartmanns.

Von dem nicht minder großen Schwarm der Dichterinnen sollen nur ganz flüchtig Francesca Lutti aus Tirol mit dem Gedichte „Alberto“ und der Versnovelle „Giovanni“, Erminia Fua Fusinato, die Gattin des sehr populären Satirikers Arnaldo Fusinato,

und die berühmte Stegreifdichterin Giannina Milli (geboren 1827) genannt werden. Mehr Bedeutung besitzen Annie Vivanti und Ada Negri, die einzigen unter den modernen Dichterinnen, die populär geworden sind. Annie Vivanti, die von ihrer deutschen Mutter, einer Lindau, in der deutschen Litteratur heimisch gemacht wurde, zeigt deutlich deren Einfluß in den „Liriche" (Lyrische Gedichte), während Ada Negri (aus der Lombardei, geboren 1870) in ihrer vielverbreiteten „Fatalità" (Verhängnis) dem Realismus und dem Sozialismus nicht ohne Übertreibung und Rhetorik huldigt.

Die zeitgenössische Dialektdichtung muß Belli (vgl. S. 523) als ihren Vater anerkennen. Ein Verwandter von diesem, Luigi Ferretti (geboren 1836), war sein bester Fortsetzer. In der „Duttrinella" (Kleine Glaubenslehre, 1878) führte er den Pfarrer Don Gaetano ein, wie er einem durchtriebenen Jungen die christliche Glaubenslehre erklärt, dabei aber durch die Fragen und Bemerkungen seines Schülers oft genug in gewaltige Verlegenheit gerät. Ferretti verfolgte in diesem Werke wie in seinen „Centoventi sonetti in dialetto romanesco" (120 Sonette in römischem Dialekte, 1879) auch politische Zwecke, und gleiche Ziele hatte Renato Fucini (geboren 1843) in seinen „Sonetti" im Auge, worin er das Leben des pisanischen Volkes schilderte und die Betrügereien, die Laster und die schlechten Angewohnheiten desselben ins Lächerliche zog. Unter den jüngsten Dialektdichtern sind zu erwähnen: Salvatore di Giacomo aus Neapel, der Verfasser des „Funneco verde" (Das grüne Gewölbe; unter funneco [fondaco] versteht man in Neapel die feuchten, lichtlosen Parterrewohnungen des armen Viertels), einer Sammlung frischer Sonette über Ortssitten, und Cesare Pascarella aus Rom, der Schöpfer eines epischen Gedichtes in Sonetten: „La scoperta dell' America" (Die Entdeckung Amerikas), die ein Mann aus dem Volke seinen Kameraden in seiner Weise erzählt.

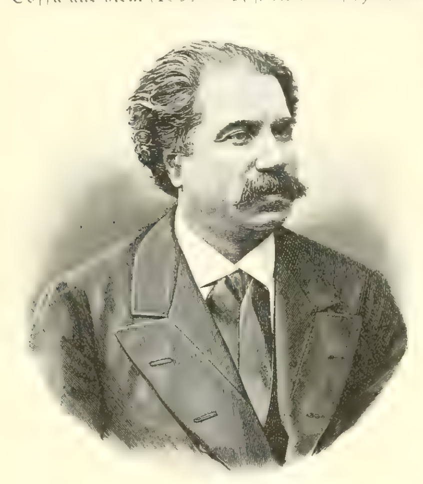


Gabriele d'Annunzio. Nach einer Photographie. Vgl. Text, S. 610.

Das Drama steht in der Gegenwart im allgemeinen ebenfalls unter dem Einflusse der französischen Litteratur. Die Tragödie Alfieris ist erstorben, die romantische Tragödie liegt in den letzten Zügen, und das geschichtliche Drama in Vers und Prosa beherrscht das Feld. Antonio Gazzoletti aus Trento (1813—66), ein kräftiger, aber etwas urwüchsiger patriotischer Lyriker, erweiterte in seiner christlichen Tragödie „San Paolo" die Form und den Begriff des romantischen Dramas und erzielte damit eine starke und originelle Wirkung. Giuseppe Revere aus Triest (1812—89), gleichfalls ein Patriot, der zur demokratischen Partei gehörte und wuchtige Sonette sowie charaktervolle Prosaschriften verfaßte, versuchte sich im geschichtlichen Drama mit „Lorenzino de' Medici" (1839), „I Piagnoni e gli Arrabbiati" (Die Weinerlichen und die Wütenden, d. h. die Anhänger Savonarolas und der Medici, 1842), „Sampiero da Bastelica", „Il marchese (Marquis) di Bedmar" und im Familiendrama mit

„Vittoria Alfiani“; seine Stücke fanden Beifall, sind aber jetzt vergessen. Großen Erfolg hatten auch die Versdramen von Vittorio Salmini aus Venedig (geboren 1832), der von den Österreichern in Josephstadt eingekerkert wurde. Er schrieb ebenfalls einen „Lorenzino de' Medici“, danach „Giovanna d'Arco“, „Potestà patria“ (Vaterländische Herrschaft), sein inhaltlich kraftvollstes Werk, das einen römischen Stoff behandelt, und „Maometto“ (Muhammed), seine künstlerisch wertvollste Leistung; diese Stücke sind alle in Versen geschrieben, während „Madama Roland“ — Szenen aus der französischen Revolution — in Prosa abgefaßt ist. Sein populäres Drama „Un santo ed un patrizio“ (Ein Heiliger und ein Patrizier) hatte und hat noch heute außerordentlichen Erfolg.

Der berühmteste Verfasser historischer Dramen ist in Italien gegenwärtig aber Pietro Cossa aus Rom (1830—81; s. die untenstehende Abbildung). Von der Alfierischen Tragödie („Mario e i Cimbri“, 1864; „Sordello“; „Monaldeschi“, eine Episode aus dem Leben der Königin Christine von Schweden) ging er zum Drama in Prosa über („Beethoven“, „ein Tribut der Bewunderung für den unsterblichen Meister“; „Puschkin“) und fand Beifall. Aber inmitten der ruhmvollen Ruinen seiner Vaterstadt fühlte er im tiefsten Innern die erhabene Poesie der Geschichte, und nun wählte er zum Gegenstande seiner neuen geschichtlichen Versdramen das alte und moderne römische Leben. Die Aufnahme des „Nerone“ und der „Messalina“ überzeugte ihn, daß er den richtigen Weg eingeschlagen habe, und mit „Plauto e il suo secolo“ (Plautus und sein Jahrhundert), „Cola di Rienzo“, „Cleopatra“, „Giuliano l'Apostata“, „I Borgia“ und „Cecilia“ hatte er ebenfalls guten Erfolg. Als er jedoch mit „Ariosto e gli Estensi“ (1875) und den „Napoletani nel 1799“ seine Art verließ, gefiel er nicht mehr allen seinen Kritikern. Im allgemeinen ist in seinen Dramen, die in einem sehr einfachen, sich der Prosa nähernden Verse geschrieben sind, die Form etwas vernachlässigt, aber der Dichter hat Sinn für starke dramatische Wirkungen, und das Lokalkolorit sowie der Zeitgeist sind allenthalben sehr gut wiedergegeben.



Pietro Cossa. Nach einer Photographie.

Das moderne und mittelalterliche geschichtliche Drama wurde besonders von Leopoldo Marenco aus Ceva (geboren 1836) gepflegt, der seine dichterische Laufbahn als Nachahmer der Romantiker begann. Seine zwischen 1860 und 1875 geschriebenen Dramen in Versen: „Celeste“, „Tempeste alpine“ (Alpenstürme), „Marcellina“, „Il falconiere di Pietra Ardena“ (Der Falkner von Pietra Ardena), „Adelasia“, „La famiglia“ (Die Familie), „Il ghiacciaio di Monte Bianco“ (Der Gletscher von Monte Bianco), „Carmela“ u. s. w. sind mehr lyrischer als dramatischer Vorzüge wegen beachtenswert und namentlich durch Grazie und Anmut

ausgezeichnet. Dem von Marenco eingeschlagenen Wege folgte teilweise auch der Patriot und spätere Sozialdemokrat Felice Cavallotti aus Mailand (1842—98) in seinen geschichtlichen Dramen („Il pezzenti“, Die Bettler, „Guido“, „Agnese“, „Alcibiade“, „I Messenii“), die von 1871—75 erschienen. Als jedoch der Realismus auch auf die Bühne vordrang, gefielen diese Werke dem Publikum nicht mehr, weil Charaktere und Leidenschaften zu ideal waren. Cavallotti versuchte sich auch im dramatischen Idyll („Il cantico de' cantici“, Das Hohelied; „La figlia di Jefte“, Die Tochter Jephthas; „Sic vos non vobis“, So [schafft] ihr, [aber] nicht für euch; „La luna di miele“, Die Flitterwochen) sowie in der Komödie mit antikem („La sposa di Menecle“, Die Gattin des Menecles) und mit modernem Inhalt („Povero Piero“, Der arme Peter; „Lea“, „Agatodemon“).

Von Marenco nahm noch ein anderer liebenswürdiger piemontesischer Dichter seinen Ausgang: Giuseppe Giacosa (geboren 1847, s. die untenstehende Abbildung), der bekannteste unter den lebenden italienischen Dramatikern, als er sich zuerst in graziösen dramatischen Legenden in Martellianischen Versen versuchte („La partita a scacchi“, Die Schachpartie, 1873, und „Il trionfo d'amore“, Der Triumph der Liebe, 1875, dessen Stoff einem Märchen Gozzis entlehnt ist). Als er aber mit dem vieraktigen, in Versen geschriebenen „Fratello d'armi“ (Der Waffenbruder, 1877), mit dem „Conte (Graf) Rosso“, einer seiner besten Arbeiten, und mit „Luisa“ den geschichtlichen Inhalt erweitern und die dramatische Wirkung steigern wollte, errang er nicht den gleichen Erfolg wie mit seinen dramatischen Legenden. Jetzt versuchte er sich im modernen Drama in Prosa und schrieb die „Tristi amori“ (Traurige Liebe) und die „Diritti dell' anima“ (Rechte der Seele), aber auch diese beiden Stücke wurden kalt aufgenommen.



Giuseppe Giacosa. Nach einer Photographie von Guigoni und Bossi, Mailand.

Eine neue Form dramatischer Kunst ist, jedoch mit wenig Erfolg, von Gabriele d'Annunzio in der „Città morta“ (Die tote Stadt) und in „Gioconda“ versucht worden, nämlich das allegorische und symbolische Drama.

Besser als die Tragödie und das Drama ist die Komödie in Vers und Prosa behandelt worden. Einer der bedeutendsten zeitgenössischen Lustspieldichter war Tommaso Gherardi del Testa aus Terricciola (1815—81), der Advokat, Offizier und als Verfasser satirisch politischer Gedichte ein Nachahmer Giustis war. Mit seinen Prosakomödien (etwa vierzig), die meist zwischen 1849 und 1859 entstanden, folgte er Goldoni und wollte die damals spektakelhafte und auf Effekthascherei ausgehende, fremde Muster nachahmende italienische Komödie dazu bringen, das alltägliche, häusliche Leben darzustellen und die menschlichen Fehler zu belachen, nicht zu geißeln. Er schilderte besonders den Charakter und die Sitten des toskanischen Volkes, in dessen

Mitte er fast immer lebte. Als Italien seine Freiheit und Unabhängigkeit erworben hatte, wendete er sich in seinen neuen Komödien („La carità pelosa", Die knickerige Nächstenliebe; „Il vero blasone", Das wahre Wappenschild; „Le coscienze elastiche", Die elastischen Gewissen; „Moglie e buoi de' paesi tuoi", [Nimm] Weib und Rinder aus deiner Heimat; „La vita nuova", Das neue Leben, u. s. w.) der Verspottung aller der Laster zu, die infolge einer politischen Umwälzung aufzutreten pflegen; geschickterweise hütete er sich aber, einen deklamatorischen Ton anzuschlagen. Er ist zwar kein scharfer Beobachter, kein Schöpfer origineller und mannigfacher Charaktere, aber er verfügt über einen natürlichen, glänzenden Dialog in lebendiger toskanischer Sprache und ist in dieser Beziehung sogar Goldoni weit überlegen. Gherardis Nachfolger in der politischen Komödie war Luigi Suñer aus Havana, der aber seit langem in Florenz ansässig ist, mit seinen Komödien „I gentiluomini speculatori" (Die adligen Spekulanten), „I legittimisti in Italia" (Die Legitimisten in Italien), „Le amiche" (Die Freundinnen) u. s. w., worin die Gesellschaft Italiens zur Zeit der politischen Erhebung geschildert wird.



Paolo Ferrari. Nach einer Photographie im Besitze des Herrn Prof. Vittorio Ferrari in Turin.

Ganz im Gegensatz zu Gherardi, der die italienische Komödie von fremden Einwirkungen fern hielt, wußte Paolo Ferrari aus Modena (1822 bis 1889; s. die nebenstehende Abbildung) dem Einfluß Augiers, Dumas' d. Ä. und Sardous nicht immer zu widerstehen. Zwischen 1848 und 1888 hat er sich im geschichtlichen Lustspiel, im Thesenlustspiel[1] und im volkstümlichen versucht; ersteres und letzteres ist ihm besonders gelungen. Unter seinen geschichtlichen Lustspielen ist „Goldoni e le sue sedici commedie nuove" (Goldoni und seine sechzehn neuen Komödien), eine Frucht liebevollsten Studiums der Werke Goldonis, geradezu eine Meisterleistung; ihm steht das Lustspiel „La satira e il Parini" (Die Satire und Parini) wenig nach, dessen Stoff Ferrari Cantùs Buch „L'abate Parini e la Lombardia nel secolo XVIII" (Der Abate Parini und die Lombardei im 18. Jahrhundert, 1852) entlehnte, und worin der Marchese Colombi, ein dummer, eitler Mäcen, die Hauptrolle spielt, der nach dem Leben gezeichnet und sprichwörtlich geworden ist. „La poltrona storica" (Der geschichtliche Lehnstuhl), Alfieris Autobiographie entnommen, ist auch eine sehr ansprechende Leistung. Ferrari hatte Erfolg, sobald er in Nachahmung Goldonis das Volksleben studierte und schilderte, wie in seinen volkstümlichen Komödien „La medicina d'una ragazza ammalata" (Die Medizin eines

[1] Die Lustspiele „a tesi" (mit These) dienten der Verteidigung und Erläuterung meist moralischer Sätze; man kann sie also „Tendenzlustspiele" nennen.

kranken Mädchens), seinem besten Stücke dieser Art, das zunächst in modenesischem Dialekt abgefaßt wurde, im „Codicillo dello zio Venanzio" (Das Kodizill des Onkels Venanzio) und in „Nessuno va al campo ecc." (Keiner geht aufs Feld u. s. w.); diese Stücke sind wahre Kleinode, hübsche und frische Lustspiele, die nicht untergehen werden. Zu seinem Schaden entfernte er sich jedoch in seinen anderen, weitaus zahlreicheren Lustspielen, den Thesenlustspielen „Il duello" (Das Duell), „Cause ed effetti" (Ursachen und Wirkungen), „Il ridicolo" (Der Lächerliche), Il suicidio" (Der Selbstmord), „Due dame" (Zwei Damen), „Alberto Pregalli" u. s. w. von Goldoni, denn hier, wo er Schäden und Vorurteile der höheren italienischen Gesellschaft geißelte, kam ihm eben alles nur auf die Verteidigung seiner These an, und so schuf er keine wirklichen, dem Leben abgelauschten Kunstwerke, sondern that der Wahrheit öfter Zwang an. Auch in ihnen fehlt es aber nicht an wahren, rein menschlichen Typen, und diese hielten Ferraris Lustspiele fast ein halbes Jahrhundert auf der Bühne. Thesenlustspiele sind größtenteils auch die Komödien Paolo Giacomettis aus Novi (1817—82), der außerdem geschichtliche und soziale Dramen verfaßte, unter deren letzteren „La morte civile" (Der bürgerliche Tod) noch heute auf den Bühnen lebt. Außer durch die Behandlung moralischer und sozialer Fragen sucht er durch kühne, unnatürliche Situationen zu wirken. Einige seiner Lustspiele („Il poeta e la ballerina", Der Dichter und die Tänzerin; „La donna in seconde nozze", Die Frau in zweiter Ehe; „Quattro donne in casa", Vier Frauen im Hause, u. s. w.) werden noch immer mit Erfolg aufgeführt. Die These verbergen selbst die am beifälligsten aufgenommenen Lustspiele von Achille Torelli aus Neapel (geboren 1844) nicht völlig: „I mariti", Die Ehemänner; „Fragilità", Zerbrechlichkeit; „La moglie", Die Gattin, und „Triste realtà", Traurige Wahrheit, die zwischen 1867 und 1871 geschrieben wurden.

Der streng Goldonischen Schule gehört des Piemontesen Vittorio Bersezio (geboren 1830) Meisterwerk „Miserie d' monsù Travet" (Die Leiden des Herrn Travetti) an, das er, wie mehrere andere Lustspiele, in seinem heimatlichen Dialekte schrieb, und worin er aufs lebendigste den zeitgenössischen Typus des ehrenhaften, durch und durch pflichtgetreuen und doch schlecht behandelten und verleumdeten piemontesischen Beamten verkörpert hat. In die italienische Schriftsprache und in alle europäischen Sprachen übersetzt (ins Deutsche als „Bartholomäus' Leiden"), ist dieses Lustspiel, dem Bersezio in den „Prosperità d' monsù Travet" (Die Freuden des Herrn Travetti) eine Fortsetzung gegeben hat, auf allen europäischen Bühnen beifällig aufgenommen worden und hat in Deutschland wahre Triumphe gefeiert. Ein Nachahmer Goldonis war auch Giacinto Gallina (1852—97), der Komödien in venezianischem Dialekt verfaßte: „I oci del cor" (Die Augen des Herzens), „Le barufe in famegia" (Die Streitigkeiten in der Familie), „El moroso de la nona" (Der Liebste der Großmutter) und „La famegia in rovina" (Die zu Grunde gehende Familie). Letzteres Stück ist das Meisterwerk unter all diesen graziösen Bildchen aus dem venezianischen Volksleben, die von 1872 bis 1877 verfaßt sind.

Der toskanische Lustspieldichter Ferdinando Martini aus Monsummano (geboren 1841), einer der elegantesten lebenden Schriftsteller Italiens, gehört auch zur Schule Goldonis, ist ein geschworener Feind der Thesenkomödie und huldigt dem Satze: „Die Kunst um der Kunst willen". Er folgt der Richtung, die sein Vater Vincenzo Martini, bekannt als Verfasser von noch heute beifällig aufgenommenen Lustspielen („La donna di quarant 'anni", Die vierzigjährige Frau; „Il cavalier d'industria", Der Industrieritter) eingeschlagen hatte; sein Hauptverdienst ist es aber, zwischen 1871 und 1873 das dramatische Proverb (dramatisches Sprichwort) in

Nachahmung Alfred de Mussets auf die italienische Bühne gebracht zu haben. Seine höchst graziösen Proverben in Martellianischen Versen: „Chi sa il gioco non l'insegni“ (Wer das Spiel kennt, lehre es nicht), „La strada più corta“ (Der kürzeste Weg, 1871), „Il peggior passo è quello dell' uscio“ (Aller Anfang ist schwer, 1873), das schönste von allen, werden noch immer mit Beifall aufgeführt. Gleichfalls mit gutem Erfolge hat sich der Baron Francesco de Renzis, ein neapolitaner Journalist (geboren 1836), in dieser Gattung versucht.

Beliebte und fruchtbare Lustspieldichter sind auch Ludovico Muratori („Il matrimonio d'un vedovo“, Die Ehe eines Witwers, u. s. w.), Valentino Carrera („La quaderna di Nanni“, Nannis Quaterne, u. s. w.), Paolo Fambri, der Verfasser eines sehr popularen Soldatenlustspiels: „Il caporale di settimana“ (Der Wochenkorporal, 1866), und Giuseppe Costetti, der Schöpfer sozialer Lustspiele („Il figlio di famiglia“, Der Sohn der Familie, u. s. w.).

Auch der Roman ist im allgemeinen eine Nachahmung und oft geradezu eine Kopie des zeitgenössischen französischen Romans, den die Italiener meist in den Originalen lesen. Guerrazzi (vgl. S. 574) setzte seine Manier zwischen 1850 und 1854 in übertriebener Weise mit „Il marchese di Santa Prassede o la vendetta paterna“ (Der Marquis von Santa Prassede, oder die väterliche Rache, 1853) und mit der grauenvollen „Beatrice Cenci“ (1854) fort, die im Kerker entstand, voller Schrecken und Verwünschungen ist und von der Kritik arg mitgenommen wurde. Im „Asino“ (Der Esel, 1857) erweiterte er seine graziöse Erzählung „La serpicina“ (Die kleine Schlange) und wollte in kräftigem, humoristischem Stil, aber mit zu viel Gelehrsamkeit das Übergewicht des Tieres gegenüber dem Menschen zeigen. Gleichfalls humoristisch ist seine ansprechende Erzählung „Il buco nel muro“ (Das Loch in der Mauer, 1862), eine Liebesgeschichte, in welcher sich der Verfasser selber schildert. Mit dem Jahre 1860 aber kehrte Guerrazzi mit „Pasquale Paoli ossia la rotta di Pontenuovo“ (Pasquale Paoli, oder die Niederlage von Pontenuovo), worin er in vollendetem Stile und edelstem Gefühlstone den Anheimfall Korsikas an die Franzosen erzählt, zum geschichtlichen Roman zurück. Hier und in anderen, weit schwächeren Romanen („Assedio di Roma“, Die Belagerung Roms; „Paolo Pelliccioni“, „Il secolo che muore“, Das Jahrhundert, das untergeht) wählte er seine Stoffe aus der modernen Geschichte.

Eine andere Art des Romans, die zwar auch etwas vom historischen hat, in der Hauptsache aber politischen Zwecken dienen soll, wurde zwischen 1850 und 1855 mit feinerer Kunst, aber in englischer Sprache von Giuseppe Ruffini aus Genua (1807—81) gepflegt, der als Verbannter und Anhänger Mazzinis fast immer in London und Paris lebte. Im „Lorenzo Benoni“ (1853) zeichnete sich Ruffini selbst, und im „Vincenzo“ entwarf er ein geschichtliches Gemälde von Piemont nach 1848. Sein Meisterwerk ist aber „Il dottor [Der Doktor] Antonio“, der in alle Sprachen übersetzt wurde und die rührende Geschichte einer jungen Engländerin enthalt, die sich in einen Arzt, ihren Lebensretter, verliebt. Dieser, ein sizilianischer Patriot, nimmt an der neapolitanischen Revolution von 1848 teil und wird eingekerkert, das Mädchen aber stirbt aus Gram über seinen Verlust.

Ein geschichtlicher Roman, aber intimeren Charakters, sind die berühmten „Confessioni di un ottuagenario“ (Bekenntnisse eines Achtzigjährigen), die Ippolito Nievo aus Padua (1832—60) zwischen 1857 und 1858 in Colloredo in Friuli verfaßte. Nievo kämpfte unter Garibaldi, schrieb lyrische Gedichte, Romane und geschichtliche Dramen und kam bei einem Schiffbruch um. In den „Bekenntnissen“ läßt er einen Greis seine Erinnerungen aufzeichnen, erzählt so die wichtigsten politischen Ereignisse von der französischen Revolution bis auf seine Zeit und

vergleicht die Sitten des vorigen Jahrhunderts mit denen des neunzehnten. Der letzte Pfleger des geschichtlichen Romans war der Marchese Luigi Capranica aus Rom (geboren 1821; „Giovanni dalle bande nere", Giovanni von den schwarzen Banden[1]; „La congiura di Brescia", Die Verschwörung von Brescia; „Fra Paolo Sarpi", vgl. S. 461; „Donna Olimpia Panfili"; „La contessa di Melzo", Die Gräfin von Melzo; „Papa Sisto", Papst Sixtus, u. s. w.); er ahmt nicht nur die italienischen Romanschriftsteller und d'Azeglio nach, sondern auch Dumas d. Ä.

Einige geschichtliche Romane, deren Stoff aus dem Altertum entlehnt ist, schrieb auch der Journalist Anton Giulio Barrili aus Genua (geboren 1836), der fruchtbarste zeitgenössische italienische Romanschriftsteller, der aber mit mehr Glück den Familienroman pflegte. Die schönsten unter seinen Romanen (etwa fünfzig) sind die ersten, die auch in sehr reiner und eleganter Sprache geschrieben sind: „L'olmo e l'edera" (Ulme und Epheu), „Santa Cecilia", „Val d'Olivi", „Capitan Dodero" und „Come un sogno" (Wie ein Traum); sie erzählen alle schlicht, liebenswürdig und mit feinster Ironie eine zarte, unglückliche Liebe. In seinen späteren Intriguenromanen („La notte del commendatore", Die Nacht des Komthurs; „Cuor di ferro e cuor d'oro", Das eiserne und das goldene Herz, u. s. w.) läßt Barrili die Leser kühl. Zuletzt hat er einen kleinen Romancyklus veröffentlicht, der sich mit seinem großen Landsmanne Kolumbus beschäftigt („Le due Beatrici", Die beiden Beatricen; „Terra vergine", Jungfräuliches Land; „Fior d'oro", Die goldene Blume).

Zarte und liebenswürdige Gefühlsregungen sowie einfache Familienszenen aus dem bürgerlichen Leben schildert der Sardinier Salvatore Farina (geboren 1846), der Dickens nachahmt und selbst dessen gewinnenden Humor besitzt. Die Lektüre seiner Romane, die in alle europäischen Sprachen übersetzt sind („Due amori", Zwei Liebesverhältnisse; „Un segreto", Ein Geheimnis; „Fiamma vagabonda", Irrende Flamme; „Il romanzo di un vedovo", Der Roman eines Witwers; „Il tesoro di Donnina", Donninas Schatz; „Fante di Picche", Der Pikbube; „Amore bendato", Blinde Liebe; „Capelli biondi", Blonde Haare; „Dalla spuma del mare", Aus des Meeres Schaum, u. s. w.), erweckt „eine ruhige Sehnsucht nach thätigem Leben, nach sanfter Liebe, nach häuslichem Glück" (Finzi).

Gute Romanschriftsteller sind auch Antonio Caccianiga aus Treviso (geb. 1823) mit den geistreichen und lebendigen Erzählungen „Proscritto" (Geächtet), „Dolce far niente" (Süßes Nichtsthun), „Il bacio della contessa Savina" (Der Kuß der Gräfin Savina), „Villa Ortensia", „Roccolo di Sant' Alipio" u. s. w. und der schon erwähnte Vittorio Bersezio („L'odio", Der Haß; „La plebe", Das Volk; „La carità del prossimo", Die Nächstenliebe; „Povera Giovanna", Arme Johanna; „Cavalieri, armi ed amori", Ritter, Waffen und Liebe).

Auch im Roman hat Italien, wie in der Lyrik, eine veristische Schule gehabt, doch sind auch deren Schöpfungen nur ein Abglanz der zeitgenössischen französischen Romane von Balzac bis Zola. Die Führer dieser Bewegung in Italien waren zwei Sizilianer: Giovanni Verga (geboren 1840) und Luigi Capuana (geboren 1839). Vergas Neigung zum Verismus hatte sich schon in seinen Jugendwerken verraten („Storia di una capinera", Geschichte einer Grasmücke; „Eva", „Nedda", „Eros", „Tigre reale", Königstiger), aber der Einfluß der veristischen Schule Frankreichs entwickelte diese Neigung in dem Schriftsteller noch bedeutend mehr. „Don Gesualdo" ist eine beachtenswerte soziale Studie, die „Malavoglia" sind eine äußerst realistische, fast exzentrische Geschichte von der Verarmung und dem Untergange einer sizilianischen

[1] Gemeint ist der 1526 gefallene berühmte Condottiere Giovanni de' Medici.

Fischerfamilie, die „Novelle rusticane“ (Bauernnovellen) endlich äußerst sorgfältig nach der Wirklichkeit gezeichnete Szenen vom Lande. Verga hat einen sehr originellen Stil, der sich vorzüglich dazu eignet, das Leben und die Gedankenwelt von Leuten aus dem Volke wiederzugeben. Auch Capuana, der Theaterkritiker ist und einen sehr beifällig aufgenommenen Band Erzählungen („Nel regno delle fate“, Im Reiche der Feen) verfaßte, schildert das Leben auf Sizilien. Mit dem Roman „Giacinta“ — er handelt von einer Frau, die sich in ihrer Brautnacht ihrem Geliebten hingibt — hat er sich einen Platz unter den besten Schülern Zolas errungen.

Ein sorgfaltiger, ja peinlicher Beobachter, gehört auch Antonio Fogazzaro aus Vicenza (geboren 1842), ein Schüler Zanellas und einer der feinsinnigsten zeitgenössischen Künstler, zur veristischen Richtung, obgleich er den romantischen und christlichen Ideen der lombardischen Philosophenschule getreu geblieben ist. In „Malombra“, einem seltsamen Buche, das mit einem Mord und einem Selbstmord endet, hat er großartige Schilderungen, zarte Idylle, lebensvolle Charaktere geschaffen. „Daniele Cortis“ ist ein psychologischer Roman, in dem schuldige Liebe mit dem Pflichtgefühl kämpft. Durch seinen christlichen Liberalismus, durch seinen sozialistischen und kosmopolitischen Mystizismus und besonders durch sein Eintreten für eine Reform des Katholizismus gleicht Fogazzaro Tolstoi, und dieser sowie andere russische Romanschriftsteller haben in der That einen gewissen Einfluß auf ihn geübt.

Deutlicher noch tritt Tolstois und Dostojewskijs Einwirkung in zwei neuen Romanen des schon mehrfach erwähnten Gabriele d'Annunzio hervor, in „Giovanni Episcopo e Compagnia (und Compagnie)“ und „L'innocente“ (Der Unschuldige). In seinen ersten Romanen, wie „Piacere“ (Lust), erinnerte Annunzio an die naturalistischen französischen Romane, im „Trionfo della morte“ (Der Triumph des Todes) aber, der seiner zweiten Richtung angehört, nahm er statt der Russen die deutschen, englischen und französischen Romanschriftsteller zum Vorbilde, besonders Bourget, dessen Methode er folgte, wenn er den Roman mit Abhandlungen füllte, die freilich denen des Franzosen an Wert nachstehen. Eine ganz neue Art hat er in den „Vergini delle rocche“ (Felsenjungfrauen) angebaut, einem symbolischen und mystischen Werk, worin er zu Dante Gabriele Rosettis (vgl. S. 545) Weise zurückkehrt und „die intellektuellen Penaten des lateinischen Geistes“ gegen die Barbaren verteidigen will.

Die politischen Zustände Italiens in der Gegenwart zu schildern, macht sich Girolamo Rovetta zur Aufgabe, der auch mit Beifall aufgenommene Lustspiele schrieb. In den „Lagrime del prossimo“ (Die Thränen des Nächsten), in der „Mater dolorosa“ und in „La baraonda“ (Der Wirrwarr) deckt er die Intriguen und Betrügereien von Männern aus der politischen und Geschäftswelt auf, die großenteils nach dem Leben gezeichnet sind und oft sehr durchsichtige Pseudonyme tragen.

Neben den Dichterinnen besitzt Italien zur Zeit auch eine stattliche Anzahl Romanschriftstellerinnen. Maria Torelli Violler (Marchesa Colombi) aus der Lombardei hat in ihrem Roman „In risaia“ (In dem Reisfeld) über das elende Leben der Bauern in den Reisfeldern geschrieben, ferner die Erzählungen „Prima morire“ (Lieber sterben), „Senz'amore“ (Ohne Liebe) u. s. w. verfaßt, und eine Mailänderin, Rene Zuccari Radius (Neera), schuf eine Anzahl pessimistischer, aber sehr lebendiger Romane („Teresa“; „Lydia“; „L'indomani“, Das Morgen; „Senio“, u. s. w.). Die bekannteste unter den italienischen Romanschriftstellerinnen ist gegenwärtig aber Matilde Serao-Scarfoglio aus Patras (geboren 1856), deren Mutter Griechin war. Sie ist in ihren zahlreichen Romanen, die meist aus zusammenhanglosen Szenen bestehen, sehr von Zola beeinflußt („Conquista di Roma“, Die Eroberung Roms;

„Terno secco“ [Gewinn auf drei Nummern im Lotto mit vorherigem Verzicht auf die Ambe] u. s. w.); viel besser gelingen ihr minder anspruchsvolle Stoffe, denn bei deren Behandlung kann sie mehr Sorgfalt auf ihre Prosa verwenden, eine Prosa, wie sie schwerlich je von einer Italienerin schöner geschrieben worden ist.

Der bedeutendste unter den lebenden Schriftstellern auf dem Gebiete der Romanprosa ist zweifellos Edmondo de Amicis aus Oneglia (geboren 1846; s. die Abbildung, S. 620), der von 1865 bis 1870 Offizier im italienischen Heere war. Als einziger Fortsetzer Manzonis hat er dessen Technik und „Fähigkeit zu scharfen und geistreichen Analysen“ geerbt (D'Ovidio). Sein Meisterwerk sind die ungemein populären „Bozzetti della vita militare“ (Skizzen aus dem Soldatenleben), die 1869 veröffentlicht wurden und 1880 in reinerer toskanischer Form erschienen: es sind vollendete, eines Meissonier würdige Miniaturgemälde, Szenen aus dem Soldatenleben im Frieden. Freilich hat man dem Verfasser ein gewisses Übermaß von Rührseligkeit zum Vorwurf gemacht, aber De Amicis weiß mit der pathetischen Wirkung auch die komische zu verbinden, indem er neben den ergreifenden lächerliche Szenen schildert, die Widersprüche in der menschlichen Natur hervorhebt, lebendige Vergleiche zieht und einen wahrhaft manzonischen Witz entfaltet. Es fehlt ihm jedoch an erfinderischer Kraft, wie besonders seine mittelmäßigen „Novelle“ (Novellen) erkennen lassen. Als er aus dem Heere ausgeschieden war, fand er, immer darauf bedacht, nur nach der Wirklichkeit zu zeichnen, auf seinen Reisen einen reichen Beobachtungsstoff. „La Spagna“ (Spanien), „L'Olanda“ (Holland), „Il Marocco“, „Constantinopoli“, „Sull' oceano“ (Auf dem Ozean), „Ricordi di Parigi“ (Erinnerungen aus Paris), „Ricordi di Londra“ sind lebendige Reiseberichte eines Künstlers, der sehr wirkungsvoll die Eindrücke schildert, die er im fremden Lande empfangen hat. Man hat de Amicis vorgeworfen, er besitze kein reiches, scharf ausgeprägtes Innenleben, er verstehe es nicht, seinen Lesern große Gedanken und Gefühle einzuflößen. Wie um auf diesen Tadel zu antworten, machte er sich in seinen volkstümlich gehaltenen Romanen („Il Cuore“, Das Herz; „Il romanzo d'un maestro“, Der Roman eines Volksschullehrers; „Gli amici“, Die Freunde, u. s. w.) an das Studium der sozialen Frage, und in seinem Buche „Alle porte d'Italia“ (An den Pforten Italiens) verband er die bloße Erzählung mit dem Bericht historischer Thatsachen.

De Amicis hat eine stattliche Anzahl Nachfolger in der Beschreibung fremder Länder gehabt, vor ihm aber schrieben derartige Werke schon Regaldi („L'Egitto antico e moderno“, Das alte und das neue Ägypten), Revere („Marine e paesi“, See- und Landbilder; „Bozzetti alpini“, Alpenskizzen) und der Naturforscher, Philosoph und Litterat Antonio Stoppani aus Lecco (1824—91; „Da Milano a Damasco“, Von Mailand nach Damaskus), der eine physische Beschreibung Italiens in seinem weitverbreiteten Buche „Il bel paese“ (Das schöne Land) gab und die Jugendjahre des größten italienischen Schriftstellers des 19. Jahrhunderts erzählte („I primi anni di Alessandro Manzoni“, Die ersten Jahre Alessandro Manzonis). Der Dialektdichter Renato Fucini (vgl. S. 611) hat die Schönheiten Neapels und das Elend des neapolitanischen Volkes beschrieben, ebenso Landschaften und Typen aus der Toskana. Die italienischen Reisenden und Gelehrten Guglielmo Massaia aus Braia in der Provinz Alessandria (1809—1896), Gustavo Bianchi aus Argenta (1845—84), Antonio Cecchi aus Pesaro (1849—96), Pellegrino Matteucci aus Ravenna (1850—81) und andere Unbedeutendere haben ihre wissenschaftlichen Reisen erzählt, während der Lustspieldichter Ferdinando Martini (vgl. S. 615), der zur Zeit Statthalter von Erythräa ist, das italienische Afrika („L'Affrica italiana“) anschaulich und geschmackvoll beschrieben hat.

Der Niedergang der zeitgenössischen Kunst wird völlig aufgewogen durch das Wiederaufblühen der geschichtlichen, kritischen und philologischen Studien, hinsichtlich deren Italien nicht mehr, wie in der vorangehenden Periode, den Vergleich mit anderen Nationen zu scheuen braucht. Unter den Geschichtschreibern ragt der ehrwürdige Marchese Gino Capponi aus Florenz (1792—1876) hervor, einer der einflußreichsten Förderer der florentiner Bildung und der „Antologia“ und des „Archivio storico“ von Vieusseux. Seine „Storia della Repubblica di Firenze“ (Geschichte der Republik Florenz), die ihm zwanzigjährige Arbeit kostete, und deren Plan er faßte, während er an der Übersetzung und Erweiterung eines französischen Werkes über den gleichen Gegenstand arbeitete, wurde auf den Rat des deutschen Geschichtschreibers Alfred von Reumont veröffentlicht. Sie reicht von den Anfängen der Gemeinde bis zum Fall der Republik (1530) und ist eine populäre Darstellung alles dessen, was von den alten florentiner Chroniken und Geschichtschreibern erzählt worden war, bestätigt durch Dokumente und vermehrt durch Betrachtungen über den Kulturzustand. Auf die alte und neue Geschichte von Florenz beziehen sich auch die geschichtlichen Studien von Pasquale Villari aus Neapel (geboren 1827), der Professor am Istituto di Studi Superiori in Florenz ist und außer guten Kritiken und pädagogischen Artikeln einige Untersuchungen unter dem Titel „I primi due secoli della storia di Firenze“ (Die beiden ersten Jahrhunderte der Geschichte von Florenz) veröffentlichte sowie berühmte Monographien über Savonarola und Machiavelli schrieb, die nicht nur wissenschaftlichen, sondern auch künstlerischen Wert haben.



Edmondo de Amicis. Nach einer Photographie. Vgl. Text, S. 619.

Die „Storia documentata di Carlo V in correlazione all' Italia“ (Dokumentarisch belegte Geschichte Karls V. in Bezug auf Italien, 1863—94) von Giuseppe de Leva aus Zara (1821—95) ist ernst, dramatisch belebt, in einfachem, nüchternem Stil geschrieben, erfüllt von Liebe zur Wahrheit und zum Vaterlande; sie kann mit den geschichtlichen Meisterwerken aller neuen Litteraturen wetteifern. Atto Vannucci aus Pistoja (1810—83) verfaßte außer kritischen Studien zur lateinischen Litteratur eine gelehrte „Storia dell' Italia antica“ (Geschichte des alten Italien) und eine volkstümliche Erzählung „I martiri della indipendenza italiana“ (Die Märtyrer der italienischen Unabhängigkeit). Der Benediktiner Luigi Tosti in Montecassino (1811—97), wie die vorigen ein neuguelfischer Geschichtschreiber, hat die Geschichte der Abtei Montecassino, Bonifaz' VIII., des Lombardischen Bundes u. s. w. erzählt. Der liberale Staatsmann Luigi Carlo Farini aus der Romagna (1812—66) schrieb eine „Storia dello Stato romano dall' anno 1814 al 1850“ (Geschichte des römischen Staates von 1814—1850) und eine „Storia d'Italia in continuazione a quella del Botta“ (Geschichte Italiens als Fortsetzung zu

der Bottas [vgl. S. 579]), die unvollendet blieb. Unter den Piemontesen sind besonders erwähnenswert Luigi Cibrario aus Turin (1802—70), der eine „Storia della città di Torino“ (Geschichte der Stadt Turin) und eine „Storia della monarchia di Savoia“ (Geschichte der Monarchie Savoyen) verfaßte, ferner Ercole Ricotti aus Voghera (1816—83), von dem man eine „Storia delle compagnie di ventura in Italia“ (Geschichte der Söldnerscharen in Italien) und eine „Storia della monarchia piemontese“ (Geschichte der piemontesischen Monarchie) besitzt. Gleichfalls von einem Piemontesen, Federico Sclopis aus Turin (1798—1878), ist die „Storia della legislazione italiana“ (Geschichte der italienischen Gesetzgebung) verfaßt.

Auf die zeitgenössische Geschichte haben fast alle Autobiographien und Memoiren dieser Periode Bezug. Massimo d'Azeglio (vgl. S. 572) schrieb seine populären „I miei ricordi“ (Meine Erinnerungen) in seinen letzten Lebensjahren, als er sich von der Politik zurückgezogen hatte. Das Werk reicht bis 1845 und verfolgt eine hohe volkspädagogische Absicht: es vertritt die Forderung, daß die Italiener ihre Erziehung und ihren Charakter neu bilden sollen, weil beide durch jahrhundertlange Unterjochung unter die Jesuiten und die Spanier verderbt seien. Auch die „Ricordanze della mia vita“ (Erinnerungen aus meinem Leben) des großen Patrioten und Gelehrten Luigi Settembrini aus Neapel (1813—77) blieben, wie D'Azeglios „Ricordi“, unvollendet. Mit großer Einfachheit und Natürlichkeit erzählen sie die Teilnahme des Verfassers an mehreren Verschwörungen, die Verfolgungen, denen er durch die bourbonische Polizei ausgesetzt war, und seine achtjährige Einkerkerung im Zuchthaus auf der Insel Santo Stefano. Ebenfalls unvollendet sind die „Memorie“ des Patrioten Francesco de Sanctis aus Neapel (1817—83), den wir gleich als bedeutendsten Kritiker Italiens kennen lernen werden. Ein Bruchstück dieser Denkwürdigkeiten, das nach dem Tode des Verfassers unter dem Titel „La giovinezza di (Die Jugend des) Francesco de Sanctis“ von einem seiner Schüler veröffentlicht wurde, betrifft seine Jugendjahre, die er in der Schule des Puristen Puoti erst als Zögling und dann als Lehrer verbrachte. Die „Ricordi autobiografici“ (Autobiographische Erinnerungen, eines der größten zeitgenössischen italienischen Bildhauer, des Giovanni Duprè aus Siena (1817—82), sind in einfachem, natürlichem Stil geschrieben und bringen die Schicksale und Anstrengungen eines Mannes zum Ausdruck, der das Höchste in der Kunst zu erreichen strebte. Autobiographisch sind auch mehrere politische Schriften Guerrazzis („Apologia della vita politica“, Verteidigung des politischen Lebens; „Memorie“, „Arlotto Mainardi“), zum größten Teil politisch „I miei ricordi“ (Meine Erinnerungen) des Patrioten und Staatsmannes Marco Minghetti aus Bologna (1818—86), der auch elegante Aufsätze über Nationalökonomie, Kunst und Litteratur verfaßte. Politische Ziele verfolgen ferner die zahlreichen „Epistolari“ (Briefwechsel) dieser Periode, besonders die von Guerrazzi, Mazzini, Bettino Ricasoli (1809—80) und Camillo Cavour (1810—61). Cavour war auch der beredteste politische Schriftsteller dieser Periode: in seinen „Discorsi parlamentari“ (Parlamentsreden) verwendete er eine knappe, wirkungsvolle und witzige Form. Schneidender sind die seines politischen Freundes Ricasoli, elegant, voll Patriotismus und politischer Klugheit die Minghettis. In zugleich familiärem und würdevollem, witzigem und gutmütigem Ton, dabei stets ernsten und erhebenden Inhaltes sind die Parlamentsreden des Finanzmannes und Industriellen Quintino Sella aus Biella (1827—84), heftig Guerrazzis „Scritti politici“ (Politische Schriften), worin er Cavour und die „verruchte Sekte“ der Freikonservativen wütend angriff.

Nach der Litteraturgeschichte Tiraboschis (vgl. S. 583) war die beste italienische Litteraturgeschichte die später aus dem Französischen ins Italienische übertragene „Histoire littéraire

d'Italie" (1817—24) von Ginguené, die von weitem, philosophischem Gesichtspunkte aus und mit Wärme und Kunstsinn geschrieben ist. Sie blieb jedoch im 16. Jahrhundert stehen und wurde erst von Francesco Salfi aus Kalabrien bis zum Ende des 17. Jahrhunderts fortgesetzt. Ihr ist großenteils die in patriotischer Absicht geschriebene, aber nur mittelmäßige „Storia della letteratura italiana" von Paolo Emiliani Giudici aus Sizilien (1812—72) entlehnt, der auch eine „Storia de' comuni italiani" (Geschichte der Gemeinden Italiens) und eine unvollendete „Storia del teatro in Italia" (Geschichte des Theaters in Italien) verfaßte. Die „Lezioni di letteratura italiana" (Vorlesungen über italienische Litteratur) von Luigi Settembrini sind ein schönes Kunstwerk, aber unkritisch. Settembrini betrachtet die italienische Litteratur ganzer sechs Jahrhunderte als den Ausdruck des Ringens zwischen Papsttum und Kaisertum, zwischen Laiengeist und Priestergeist, zwischen Nationalismus und Jesuitismus; mit diesem Ringen kann er aber nicht alles erklären, und so thut er der Geschichte Gewalt an und stellt die Thatsachen auf den Kopf. Frei von jeder geschichtlichen und politischen Voreingenommenheit ist hingegen die grundlegende „Storia della letteratura italiana" von Francesco de Sanctis, dem genialsten Erklärer der Meisterwerke der Litteratur, den Italien, ja vielleicht Europa besitzt. De Sanctis hat außer seiner Litteraturgeschichte wundervolle „Saggi critici" (Kritische Versuche) und „Nuovi (Neue) saggi critici" über Dante und die großen italienischen und ausländischen Dichter geschrieben und besondere Studien über Petrarca und Leopardi veröffentlicht. Jüngst erst sind seine Vorlesungen „Sulla letteratura italiana del secolo XIX" (Über die italienische Litteratur im 19. Jahrhundert) erschienen. De Sanctis ist besonders ästhetischer Kritiker und geht dabei von Hegel aus, dessen Philosophie in Italien zwei Hauptvertreter in Augusto Vera aus Amelia in Umbrien (1813—85) und in Bertrando Spaventa aus den Abruzzen (1817—83) gefunden hat.

In Mittel- und Oberitalien wurde die italienische Litteraturgeschichte mehr rein historisch betrieben. Adolfo Bartoli aus Fivizzano (1837—94) schrieb die „Primi due secoli della letteratura italiana" (Die beiden ersten Jahrhunderte der italienischen Litteratur) und verarbeitete dieses Werk dann in seiner „Storia della letteratura italiana" (Geschichte der italienischen Litteratur, 7 Bände), die mit Petrarca abbricht.

Unter den Kritikern, die Monographien und Artikel über italienische und ausländische Litteratur verfaßten, tritt uns zuerst der scharfsinnige Eugenio Camerini aus Ancona (1811—1875) entgegen, ein gelehrter Kenner der klassischen und neuen Litteraturen und Herausgeber der „Biblioteca rara" (Seltene Bibliothek) und der „Biblioteca classica economica" (Billige Klassiker-Bibliothek). Seine besten kritischen Artikel, worin er die charakteristischen Eigenschaften der einzelnen Schriftsteller durch Parallelen und Hinweise auf die ausländischen Litteraturen beleuchtet, wurden unter dem Titel „Profili letterari" (Litterarische Profile) gesammelt. Einer der ersten Anhänger und der bedeutendsten Fortsetzer der litterarhistorischen Kritik war der unermüdliche Alessandro d'Ancona aus Pisa (geboren 1835), der außer Ausgaben bisher unveröffentlichter Texte und Artikeln zur Litteraturgeschichte Meisterwerke wie die „Origini del teatro in Italia" (Die Anfänge des Theaters in Italien) und die „Studi sulla poesia popolare in Italia" (Studien zur Volksdichtung in Italien) schrieb. Einer seiner bedeutendsten Schüler ist Pio Rajna aus der Lombardei (geboren 1847), der bedeutendste Kenner der mittelalterlichen Ritterromane in ganz Europa. Seine Arbeiten „Le fonti dell' Orlando furioso" (Die Quellen des „Rasenden Roland"), „Ricerche intorno ai Reali di Francia" (Untersuchungen über die „Reali di Francia"), „Le origini dell' epopea francese" (Die Anfänge

des französischen Epos) sind nicht weniger grundlegend als seine kritischen Ausgaben, unter denen der jüngst erschienene Neudruck von Dantes Schrift „De vulgari eloquentia“ geradezu bewunderungswürdig ist. Eine Ergänzung der ästhetischen und rein historischen litterarischen Kritik durch die psychologische Betrachtungsweise erstrebt Giosue Carducci, der sich in seinen Versuchen, Abhandlungen und kritischen Artikeln, die fast alle bedeutenden italienischen Dichter betreffen, stets als großen Künstler und sorgfältigen Kritiker, besonders in Bezug auf die Form, erweist. Historische, ästhetische und psychologische Kritik verbinden sich auch in den Arbeiten von Bonaventura Zumbini aus Cosenza (geboren 1839), dem gelehrten Kenner der modernen Kunst und Litteratur, namentlich der deutschen und der englischen. In seinen Versuchen über seinen Lieblingsdichter Leopardi erweist sich Zumbini als den bedeutendsten lebenden Erklärer des großen und unglücklichen Dichters, während der hervorragendste Erklärer Manzonis Francesco d'Ovidio aus Campobasso (geboren 1849) ist, der scharfsinnige und geistreiche Verfasser von kritischen Versuchen und Dantestudien. Mit der Kenntnis der klassischen und italienischen Litteratur vereint er tiefe glottologische Studien, die in Italien zwei ganz hervorragende Vertreter haben, nämlich Giovanni Flechia aus Piverone (1820—1892) und Graziadio Isaia Ascoli aus Görz (geboren 1829). Später wurden sie besonders von dem Dalmatiner Adolfo Mussafia (geboren 1834), dem bedeutendsten Kenner der italienischen Dialekte, von Napoleone Caix aus Bozzolo (1845—82) und Ugo Angelo Canello aus der Gegend von Treviso (1848—84) betrieben.

Der hartnäckigste Verfechter der Sprachtheorie Manzonis war der Plato-Übersetzer Ruggero Bonghi aus Neapel (1827—95), ein kräftiger Polemiker, in seinen kritischen Briefen „Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia“ (Warum die italienische Litteratur in Italien nicht populär ist), die er 1855 an Celestino Bianchi richtete, und die mehrfach neu gedruckt wurden. Fast alle bisher erwähnten Kritiker arbeiteten an der Halbmonatsschrift „Nuova Antologia“ (Neue Anthologie) mit, die 1865 Vieusseux' „Antologia“ folgte und erst in Florenz erschien, jetzt aber in Rom herauskommt. Dort hat sie eine Nebenbuhlerin in der „Rivista d'Italia“ gefunden, die der liebenswürdige Dichter und vorzügliche Kenner der römischen Dialekt-Litteratur, Domenico Gnoli, leitet. In letzterer ist auch Gnolis Landsmann Luigi Morandi (geboren 1844) sehr bewandert, der Manzonis Theorien verficht und eingehende Studien über Baretti veröffentlichte. Mitarbeiter an der „Nuova Antologia“ sind auch andere tüchtige Kenner der italienischen Litteratur gewesen, wie Giovanni Mestica aus den Marken (geboren 1832), der besonders die großen Schriftsteller aus der Zeit des politischen und litterarischen Aufschwunges studiert hat, Francesco Fiorentino aus Kalabrien (1832—84), ein bedeutender Kenner der philosophischen Litteratur der Renaissance, der Gräzist Domenico Comparetti (geboren 1835), der durch sein Buch „Virgilio nel Medioevo“ (Virgil im Mittelalter) berühmt ist, Vittorio Imbriani aus Neapel (geb. 1840), der Studien über Dante und Volkskunde veröffentlichte, Giuseppe Pitrè aus Sizilien, der als Folklorist europäischen Ruf genießt und das „Archivio per le tradizioni popolari“ (Archiv für Volkskunde) herausgibt, Isidoro del Lungo aus der Toskana (geboren 1841), bekannt durch seine Dantestudien und sein großes Werk „Dino Compagni e la sua cronica“ (Dino Compagni und seine Chronik), endlich Ernesto Monaci aus Rom (geboren 1844), dem das Studium der alten Dialekte und der Anfänge der italienischen Litteratur viel verdankt.

Die immer größere Zunahme und Spezialisierung des Studiums der italienischen Litteratur hat das „Giornale storico della letteratura italiana“ (Zeitschrift für italienische

Litteraturgeschichte) hervorgerufen, das seit 1883 unter der Leitung von Arturo Graf und Rodolfo Renier erscheint. Um alle die erwähnten Männer aber schart sich eine dichte, auserlesene Menge Schüler und Mitarbeiter, die hier nicht sämtlich aufgezählt werden können, ebensowenig wie die nicht minder zahlreichen Ausländer, die sich mit ihnen gemeinsam bemühen, die Geschichte der italienischen Nationallitteratur abschließend zur Darstellung zu bringen.

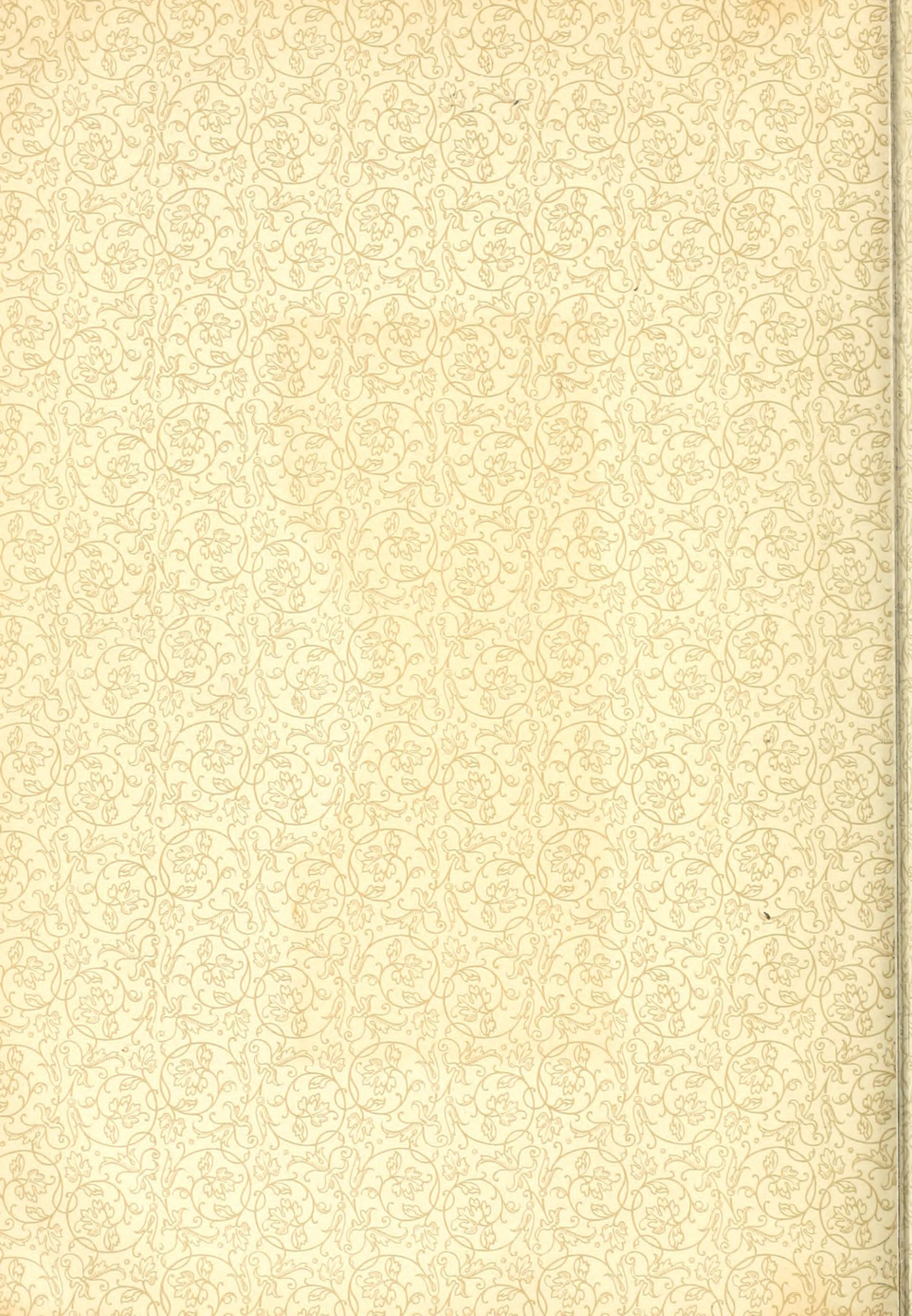
Die Periode des Wiederaufschwunges der Litteratur in Italien war die Zeit, in welcher das italienische Volk unter harten Kämpfen und blutigen Opfern zu einer einigen Nation heranreifte, um den ihm als Kulturstaat gebührenden Platz im Rate der europäischen Völker auch in politischer Beziehung einzunehmen. Da begreift es sich, daß hier litterarische und politische Bestrebungen Hand in Hand gingen. Parini und Alfieri waren es vor allen, die der entkräfteten Litteratur einen neuen Geist einhauchten und zugleich in ihren Schöpfungen für die Menschenrechte und für ein freies Vaterland eintraten; französischer und deutscher Einfluß thaten das Übrige. Was jene beiden großen Dichter erstrebt hatten, schien die französische Revolution zu bringen: Freiheit und Gleichheit. Sie brachte den aus ihrer Gleichgültigkeit aufgerüttelten Italienern aber schließlich nur die allerdings kostbare Lehre, daß sie, um ein einig Volk zu werden, sich nur auf ihre eigenen Kräfte verlassen dürften. Nach Napoleons Sturz kehrten die fremden Fürsten wieder, und die Litteratur, die in der Zeit der Revolution, besonders unter Montis und Foscolos Führung, in mannigfachster Weise die neuen Gedanken zum Ausdruck gebracht hatte, wurde abermals in Fesseln gelegt. Die politische Freiheit versuchte man nun zunächst durch Gewaltmittel zu erreichen: Verschwörungen und Aufstände lösten sich in bunter Reihenfolge ab, immer blutig unterdrückt von den Machthabern und immer aufs neue versucht, bis zu den letzten großen Erhebungen von 1848 und 1849.

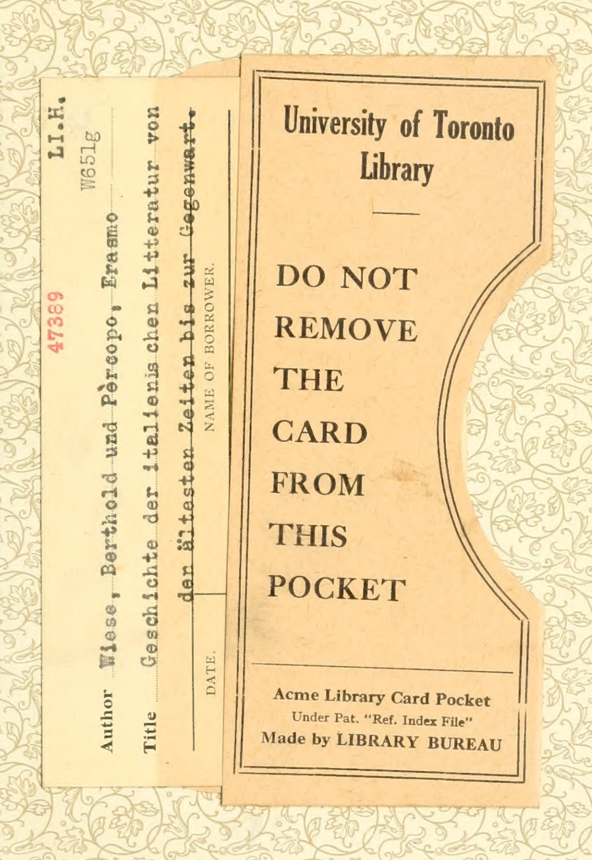
Treu begleitet die Litteratur alle diese Wechselfälle, und aus ihren Schöpfungen klingt immer kräftiger und ungestümer der Grundton heraus, auf den das ganze italienische Leben dieser Jahrzehnte gestimmt ist: wir wollen keine Fremden in unserem Lande! Doch erst, als sich die verschiedenen politischen Parteien einigten und unter der Führung des mächtigten eingesessenen Fürstengeschlechtes die gemeinsamen Feinde in offenem Kampfe zu besiegen suchten, hatten sie Erfolg, unterstützt von den politischen Ereignissen, die sich in anderen Teilen Europas, namentlich in Deutschland, Österreich und Frankreich, abspielten. In diesen Jahrzehnten thatkräftigen Fortschreitens zur nationalen Einheit tritt die italienische Litteratur bescheiden in den Hintergrund: sie hat ihre Pflicht gethan, alle patriotischen Herzen zu der großen That aufzurufen und anzuspornen, und muß nun abwarten, bis diese zu Ende geführt, bis eine gesicherte Neuordnung der Verhältnisse hergestellt ist, bis ruhigere Zeiten gestatten, das Schwert und die Diplomatenfeder aus der Hand zu legen und wieder zur Leier zu greifen, um der neuen Zeit ihren Hymnus zu singen. Einstweilen hat sie die besten Geister, wie einst im 15. Jahrhundert der Humanismus, dem Dienste des Höchsten auf Erden, dem Dienste des Vaterlandes überlassen. Wie aus der Verbindung von Humanismus und italienischer Litteratur dann die Blütenpracht der Renaissance entstand, so mag der verjüngte Geist des einigen Italien einst eine neue, herrliche Glanzzeit der Litteratur hervorbringen: die Anzeichen für ein neues, kräftiges Aufstreben der Kunst und der Wissenschaft in Italien sind wenigstens, wie wir gesehen haben, vorhanden. „Vorwärts!“ ist die Losung auf allen Gebieten. Eins ist freilich zur vollen Entfaltung des neuen Geistes noch nötig: völlige innere politische Gesundung.

Register.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.






LI.H.
W651g
47389
Author Wiese, Berthold und Pèrcopo, Erasmo
Title Geschichte der italienischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.
DATE.
NAME OF BORROWER.
University of Toronto Library
DO NOT REMOVE THE CARD FROM THIS POCKET
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

